الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعــــة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربى

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصّص: اللغة والأدب العربي
الفرع: أدبي

إعداد الطالبة: كريمة بلخامسة

الموضوع:

إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين

لجنة المناقشة:

أ.د/ حبيب منسي جامعة سيدي بلعباس..رئيسًا
أ.د/ آمنة بلعلى أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري بتيزي وزو مشرفة ومقرّرة.
أ.د/ .عامر مسعود جامعة الأغوات......................................ممتحناً
أ.د/.علوي حميد جامعة الجزائر..ممتحناً
أ.د/. بوجمعة شتوان جامعة مولود معمري...............................ممتحناً
أ.د/ طرحة زاهية جامعة مولود معمري تيزي وزو.........................ممتحنة
تاريخ المناقشة:....../....../......

مقــدمة

إن المتأمل في الدراسات الأدبية النقدية الحديثة، يجد أن علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الطروحات التي فرضت نفسها، وشكلت تحوّلاً كبيراً في مسار البحث الأدبي، وخلقت تغيّراً جذرياً في الأذهان التي تكرس فيها مفهوم " سلطة المؤلف "، وعلاقة النص بصاحبه. وقد فرض هذا التوجه اهتماماً متزايداً بالنص الأدبي، انطلاقاً من حياة مبدعه، وما يرتبط بها من أحداث اجتماعية وتاريخية وثقافية ونفسية، وسادت معتقدات جعلت من المبدع مفتاحاً لفهم أسرار العملية الإبداعية، ويفهم النص انطلاقاً من فهم شخصية المؤلف وتحليلها وسبر أعماقها.

وهكذا اعتقدت التيارات الرومانسية خلال منتصف القرن الثامن عشر على وجه الخصوص أن الشياطين هي التي تمد المبدع بكل عجيب وغريب، وتنشط خياله، وتنفث فيه الموهبة والعبقرية، وتجعله يحلّق في عالم الخيال.

وذهبت التيارات الاجتماعية والتاريخية إلى أن النص وليد محيطه الفردي والجماعي، واعتباره وثيقة تعكس الواقع وما على الناقد إلا أن يبدأ من الواقع لفهم النص الأدبي.

وظلت هذه الاتجاهات بعيدة عن الظاهرة الأدبية، وعن المفهوم الحقيقي للأدب، لأنها تنطلق من معطيات خارجية لتصل إلى عمق النص. وهذا إلى غاية ظهور اتجاه يرفض كل هذه الدراسات الخارج نصية، وتحوّل الاهتمام بفضل الثورة العلمية التي أحدثتها اللسانيات، حيث رفعت الشكلانية شعار الأدبية، ونظرت إلى الأدب نظرة أخرى تجعل منه مركز اهتمامهم، وأن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية. وبحثوا عن القوانين التي تنظم الظاهرة الأدبية، ونادوا بضرورة الابتعاد عن المقاربات التاريخية والاجتماعية والنفسية بسبب انتهاكها للقوانين الداخلية للنص، وتجاهل وظائفه الجمالية.

ويتطور البحث، ويأخذ مجرى آخر مع التيار البنيوي، وتأتي الدعوة إلى التحليل المحايث للنص، والوقوف عند بنائه الداخلي، بغض النظر عن العوامل الخارجية.

وأعلن رولان بارت عن موت المؤلف، وأصبح النص بنية قائمة بذاتها، ومجالاً دينامياً تتبادل فيه العناصر التأثير والتأثر. ولم يحظ القارئ بمكانة تجعل منه طرفاً مشاركاً في إنتاج المعنى، وغُيّب

تماماً في العملية التواصلية، إلى أن ظهرت نظرية القراءة، وحملت بديلاً مفاده أن إنتاج المعنى مرتبط بنقطة التفاعل بين النص وبين القارئ. وتسعى هذه النظرية التي ولدت في أحضان مدرسة كونستانس الألمانية على يد " هانس روبرت ياوس "، و" فولفغانغ أيزر " إلى تحرير النص، وفك أسره من القراءات المقيّدة التي تحاصر معانيه، وتتجاوز معايير وقيم هذه القراءات النموذجية السائدة في المرجعية القرائية للقارئ.

وتنطلق هذه النظرية من تصور محدد للقراءة والتلقي، وتنقسم إلى اتجاهين؛ الأول مع " أيزر " الذي إلى رصد الكيفية التي يتم بها التفاعل بين النص وبين القارئ. ويذهب "ياوس" في الاتجاه الثاني إلى أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه، وتجسيداته المتلاحقة عبر التاريخ حيث أن النص لا يفهم دون أخذ تجسيداته و تحققاته بعين الاعتبار، وأن تاريخ التلقي والقراءات ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية، بل ينشأ من أفق جماعي عام، إذ يشترك القرّاء في أفق تاريخي واحد، وتحركهم هواجس إيديولوجية فكرية متشابهة.

وتطرح نظرية القراءة إشكالية محورية هي العلاقة بين النص وبين القارئ، أو بتعبير فلسفي العلاقة بين الذات وبين الموضوع. فما شكل تلك العلاقة ؟ وهل للنص وجود بمعزل عن القارئ ؟ وهل للقارئ وجود مستقل عن النص ؟ وهل النص موضوع مستقل لا يعتمد في وجوده على فعل القراءة ؟ وأين تنتهي حدود النص لتبدأ حدود القارئ ؟

هكذا يعتبر التلقي حسب هذا الاتجاه بمثابة إعادة إنتاج، وتصنيع للنص من جديد، إذ لا يكون النص حاضراً إلا بقدر ما يكون مقروءاً، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي

التي تشكلت حوله. ومن هنا ليس بالإمكان تصور النص في وجوده المتعيّن إلا من خلال

تحققه في القراءة. فأن تعرف ما هو النص، هو أن تعرف كيف قُرِئ، وكيف تمّ تلقيه في سلسلة القراءات المتعاقبة، وهو لا يعيش إلا من خلال القارئ، ومن خلال اشتغال المتلقي به بل لا معنى لنص ما إلا بعد قراءته، ومنحه دلالة معيّنة. وبهذا لا يتحقق النص إلا من خلال القارئ، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة.

وعلى هذا الأساس، جاءت فكرة البحث في أعمال كاتب ياسين الإبداعية التي حيّرت النقاد، واستوقفت القرّاء عبر الزمن ولا تزال كذلك في الوقت الحاضر، بحيث تشكلت قراءات مختلفة، وتنوعت الدلالات، وتراكمت الأسئلة وتعددت التأويلات، ووجد القرّاء في هذه النصوص الأدبية الشعرية والنثرية مجالاً خصباً يستجيب لأسئلتهم، وتوجهاتهم المختلفة، لاسيما أنها كتابة إبداعية تخطت الحدود، وتجاوزت قراءة القارئ الجزائري لتكتسي الصبغة العالمية، وتثير انتباه القرّاء عبر العالم، وتترجم بذلك أعمال الكاتب إلى عدة لغات، وتشكل موضوع بحث لعدة دراسات وأبحاث ورسائل أكاديمية، باختلاف وجهات النظر، وبتعدد مناهج البحث. وبهذا حظيت أعمال كاتب ياسين بثراء قرائي واضح في تاريخ التلقي الجزائري والعالمي الفرنسي خاصة.

ومن هذا المنطلق تأتي الرغبة في البحث تأتي الرغبة في البحث في استراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ومعرفة أسس هذا التراكم الهائل من القراءات، وما أفرزته من تعددية على مستوى التأويل، واكتشاف السر في اهتمام القرّاء بها، وتتبع السيرورة التاريخية لقراءة هذه النصوص، وفهم الخلفيات النصية التي خلقت هذا التراكم القرائي الضخم من جهة وكذا فهم خلفيات القراءة على اختلاف اتجاهات القرّاء الأيديولوجية وتنوع أسئلتهم النقدية والجمالية.

كما استرعى اهتمامي من جهة أخرى مفهوم عنصر القارئ في العملية التواصلية

حسب اتجاه نظرية القراءة، والصورة التنظيرية التي أظهره فيها " أيزر "، وأهميته في قيام

العمل الإبداعي وانبنائه، وهذا ما وجّه انتباهي إلى البحث في كيفية تجسيد هذا المفهوم على مستوى التطبيق، واكتشاف علامات حضور القارئ في نصوص كاتب ياسين، وإمكانية تحقيق هذه البنية التجريدية التي رسمها الباحث الألماني " أيزر " كحقيقة تتمظهر على مستوى الكتابة الإبداعية، وتبيّن كيفية اشتغال القارئ في البنية الداخلية للنص، وإسهامه إلى جانب الكاتب في قيام الإرسالية التواصلية.

كما استوقفتني - من خلال أعمال كاتب ياسين - إشكالية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وموضوع التشكيك في هويته، وتوجُّه بعض النقاد إلى اعتباره أدباً فرنسياً، وبالتالي تجاهله وإنكاره انتسابه وانتمائه إلى التراث الثقافي الجزائري، حيث إنه لا يعبّر عن روح المجتمع الجزائري وقضاياه بسبب لغته، وتصنيفه ضمن الآداب الأجنبية، وهذا ما كرّس القطيعة بين

المثقفين، وأحدث الانقسام بين الكُتّاب باللغة العربية، وبين الكُتّاب باللغة الفرنسية. فالأسباب اللغوية ليست مبرراً كافياً لتجاهل كل هذا الإنتاج الأدبي وأثره على القارئ الجزائري خاصة وأنه حمل روح المجتمع في الفترة الاستعمارية، وجسّد عمق الإنسان وإحساسه جراء ما يعانيه من قمع وظلم واستبداد الاستعمار الفرنسي وجرائمه في حق الشعب الجزائري.

ويأتي هذا البحث لكسر الحدود الواهية التي قسمت التراث الأدبي الجزائري، وفرقت الأدباء الجزائريين، وتجاوز إشكالية لغة الكتابة، وبالتالي دراسة الأعمال الأدبية لكاتب ياسين كنموذج للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، ومحاولة استكشافه، والنظر في ردود فعل القارئ إزاءه، وكيفية تلقيه وتجاوبه مع أفق هذه التجربة الإبداعية، بغض النظر عن لغة كتابته، ومعرفة كيف قرأ القارئ هذا الإبداع، وما هي أسس هذه القراءة ودلالاتها ؟ وكيف

أسهم التلقي في تفعيل عناصر الإرسالية التواصلية، وإحداث استجابة القُرّاء، وتواصلهم مع هذه الكتابة الإبداعية ؟

وينبغي الإشارة هنا، إلى أنه تمّ التركيز على إنتاجات كاتب ياسين بين سنوات 1950 و1966، حيث انحصر الاهتمام في أكبر مسرحياته " كالجثة المطوّقة "، ومسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " التي نشرت في مجموعة مسرحيات " دائرة الانتقام 1959 "، إلى جانب مسرحية " مسحوق الذكاء "، إضافة إلى القصيدة الشعرية " نجمة أو القصيدة أو السكين "، وقصيدة " بعيداً عن نجمة "، وروايتي " نجمة " و" المضلع النجمي "، حيث فرضت هذه النصوص الأدبية وغيرها تجربة إبداعية متلاحمة يجمعها عمق إبداعي موحّد لفت انتباه مختلف القُرّاء في حقب زمنية متفاوتة، وهذا لا يعني انعدام القراءات في النصوص المسرحية الأخرى، مثلاً أين غيّر الكاتب اسلوب كتابته، وانتقل بالمسرح، وأحدث القطيعة باللغة الفرنسية، ويكتب باللغة العربية الدارجة، ويؤسس بذلك لحركة تواصلية أخرى، يتفاعل معها القارئ بشكل مختلف، يهدف كاتب ياسين من ورائها التواصل مع كل شرائح المجتمع، دون أي عائق يوقف المتلقي عن التجاوب مع نصوصه.

وقد شكلت أسس نظرية القراءة بشقيها المنبع المنهجي الذي أطّر أسئلة هذا البحث وإشكاليته المطروحة، حيث حاولنا التقيّد قدر المستطاع بأهم الآليات الإجرائية التي حددها أيزر في كتابه

فعل القراءة، على الرغم من انحصارها في الجانب التنظيري والتجريدي، وعدم تجسيدها على مستوى التطبيق، والاكتفاء بأمثل جزئية لشرحها وتفسيرها، حيث يخلو كتاب " أيزر " من كل نموذج روائي أو المسرحي تتجسد فيه أسس هذه النظرية. مثلما يكتفي " ياوس " في الاتجاه الثاني لنظرية التلقي بمجرد التنظير والتأسيس دون وضع نماذج تطبيقية تحقق هذه الأبعاد النظرية، والتماسها على مستوى الكتابة الأدبية، وبالتالي كان عملنا شاقاً، تتخلله صعوبات كثيرة، بحيث لم يكن سهلاً تحديد هذا العمق النظري وتجسيده على مستوى

نصوص كاتب ياسين، وتحقيق الأهداف الأساسية من البحث، والإجابة عن أسئلته، خاصة أن النقد العربي والدراسات التي تهتم بمجال نظرية القراءة، وترجمة نصوصها الأصلية إلى اللغة العربية، قد توقفت في حدو التعريف بأسسها، وشرح أهدافها وخلفياتها، وينعدم تقريباً الاهتمام بالجانب التطبيقي. وهذا ما حملنا على المغامرة، ومحاولة تحقيق هذه النظرية وبعض مبادئها في نصوص كاتب ياسين، معرفة كيفية اشتغال آلياتها وإمكانية تجسيدها، والاستعانة بآليات المنهج البنيوي في بعض الأحيان، من أجل الوصول إلى تجسيد هذا الأساس النظري. وهذا ليس خروجاً عن الإطار المنهجي المحدد منذ البداية، بل هو ضرورة فرضتها نوعية الدراسة، وطبيعة هذه النظرية التي لم تتحدد بعد بصفة دقيقة كمنهج له آلياته الإجرائية، وتحقيق استقلاليتها عن المناهج النقدية الأخرى.

ولقد جاء البحث في أربعة فصول حاولت فيها احتواء إشكاليته، والتكمن خلالها من الإحاطة بجميع جوانبها، والإجابة عن الأسئلة المطروحة.

ففي الفصل الأول حاولت - من خلال منطلقات أيزر في كتابه فعل القراءة - تجسيد مفهوم القارئ، وفعل القراءة في خطاب كاتب ياسين. وقد تمّ التركيز على رواية " نجمة " ومسرحية " الجثة المطوّقة "، والبحث فيهما عن كيفية تجسيد مفهوم " القارئ الضمني " الذي يعتبر المحرك المحوري للعملية التواصلية، وأنه مصدر التفاعل بين الكاتب والنص والقارئ ومحاولة اكتشاف علامات حضوره في النص الروائي والنص المسرحي، وإمكانية التماس هذا المفهوم التجريدي وتمثيله في النصوص الأدبية، من خلال دراسة " العلامات الناطقة " و" الصامتة " التي تفتح إمكانية تحقيقه، وكذا تحليل آلية وجهة النظر الجوالة، " الصورة الذهنية "، و" تفكيك بنية الفراغات "، و" طاقة النفي "، مثلما حددها الناقد الألماني أيزر في أبحاثه النظرية.

ثم نعمد في الفصل الثاني إلى تفكيك الاستراتيجيات النصية، وعلاقتها بقيام فعل التلقي، وذلك بدراسة مفهوم الرصيد، وهذه المرجعية السياقية وتأثيرها في إحداث فعل

القراءة، وتوجيه قراءات القرّاء، وكذا تشريح الصورة الأمامية والصورة الخلفية التي ينبني عليهما هذان الخطابان، ومحاولة إظهار كيفية تجاوب القارئ مع هذه الاستراتيجية التي يضعها الكاتب في رسمه لنصوصه الإبداعية، وبالتالي فتح المجال لمشاركة القارئ في العملية الإبداعية، وتفعيل قدراته الذهنية من أجل التجاوب مع النص ومحاورته.

ويأتي الفصل الثالث، ونتتبع فيه حركة التلقي في أعمال كاتب ياسين المختلفة، ونخضعها لمبدأ التاريخ، وإسهامه في تشكيل فعل التلقي حسب اتجاه ياوس، ونرصد فعل القرّاء، وأفق انتظارهم في مختلف الحقب التاريخية، ونعرف كيفية انتقال حركة التلقي من زمن لآخر، وندرس الخلفية المرجعية وتأثيرها في تحديد أفق انتظار القارئ، ومدى تجاوبه مع أفق التجربة الإبداعية. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا حاولنا الاقتصار على بعض القراءات والتوقف عندها دون غيرها، وهذا منعاً للتكرار في كثير من الأحيان، حيث نقرأ نفس النتائج في قراءات كثيرة، ونصل إلى نفس التأويلات. ومن جهة أخرى نعمل على اختصار عدد هذه القراءات الكثيرة المتشعبة، إذ يستحيل الرجوع إلى كل هذه الدراسات والأبحاث التي قرأت كاتب ياسين، خاصة وأن الكثير منها لم يُنشر؛ كالرسائل الأكاديمية، والأبحاث الجامعية المختلفة، مما يجعل الوصول إليها بعيد المنال. ثم إن المغزى من البحث هو إظهار هذه الحركة التعاقبية لفعل القراءة، وتتبع ردود فعل القارئ، وتغيّر أفق انتظاره عبر الزمن.

ونستكمل في الفصل الرابع حركة التلقي، وأفق انتظار القارئ بالتركيز على تجربة القارئ الجزائري، ورصد مجموع القراءات التي ميّزت القارئ الجزائري خاصة عن غيره من القرّاء عبر العالم، ومحاولة معرفة خصوصيات هذه القراءة، والخلفيات المرجعية التي وجّهت مسار حركة القراءة، والتوقف - بالخصوص - عند القراءات التي شكلت الاختلاف عن القراءات السابقة، وصنعت التميّز، وأضافت الجديد لهذه التجربة الإبداعية. كما سنعمل على إظهاركاتب ياسين قارئاً لنصوصه، وردود فعله إزاء القراءات المختلفة، ونبيّن كيفية

تجاوبه مع نصوصه، والأبعاد الاستراتيجية التي وضعها، ومدى وصول القارئ إلى تحديدها.

وفي الأخير، ينبغي أن نشير غلى أن مجال البحث في نظرية القراءة، والتعامل مع أسسها ومبادئها على مستوى التطبيق، لا يزال خصباً، ويفتح آفاق الاستمرارية في البحث. ويجب على الباحث المغامرة والمخاطرة خاصة أمام إشكالية الترجمة، وفوضى المصطلحات التي يعرفها النقد العربي عامة في ترجمته لهذه النظريات الغربية المعاصرة، حيث يفتقد هذا النقد إلى سياسة واضحة تحدد وتؤطر فعل الترجمة، وتخرج من هذا التراكم الهائل من المصطلحات التي تضيع الباحث خاصة عندما يجهل اللغة الأصلية، أو لمّا تترجم المعطيات التنظيرية انطلاقاً من ترجمة للترجمة. ويفتح هذا الوضع المجال للخلط، وإمكانية تضييع الأصل النظري، حيث لاحظنا أن أهم أصول نظرية القراءة، والمتمثل في كتاب " فعل القراءة "، قد ترجم إلى العربية في عدة ترجمات تعقّد على الباحث، مثلما تسهّل عليه فهم أسس هذه النظرية، إذ تتداخل المصطلحات، وتتصارع وتتشعب إلى درجة إحداث التشويش والاضطراب في ذهن الباحث. لهذا ندعو إلى ضرورة توحيد المصطلح من أجل إعطاء فعل الترجمة دوره في نقل العلوم، وتسهيل التبادل المعرفي بين الشعوب.

وختاماً نتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة " آمنة بلعلى " التي كان لها الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث، وذلك بمساعداتها المشجعة والمحفِّزة التي مكّنتنا من تخطي كل العقبات، وتجاوز كل الصعوبات وتذليلها، حتى وصل البحث إلى نهايته المرجوة. إذ نتمنى أن يكون قد ارتقى إلى المستوى المطلوب، بحيث تبقى نظرية القراءة مجالاً مفتوحاً على البحث، وتجربة خصبة تقتضي بالضرورة تكاتف الجهود للوصول إلى فهم عمقها، وتوظيف أسسها، وتسخيرها إلى جانب المناهج النقدية الأخرى في دراسة الكتابة الإبداعية.

الفصل الأول: القارئ وفعل القراءة في خطاب كاتب ياسين

تقديم: مفهوم القارئ الضمني

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني في النص

أ ـ العلامات الصامتة

ب ـ العلامات الناطقة

ج ـ خطاب المؤلف الضمني

المبحث الثاني: وجهة النظر الجوالة

أ ـ منظور السارد والشخصيات

ب ـ منظور المؤلف الضمني

المبحث الثالث: الصورة الذهنية

أ ـ صورة الماضي الحاضر في رواية نجمة

ب ـ صورة نجمة الوطن

ج ـ صورة الموت الحياة

د ـ صورة نجمة

المبحث الرابع: بنية الفراغات في الخطاب.

ـ تقديم (مفهوم الفراغات).

1 ـ تقنية الفراغات:

أ ـ التقطيع في فعل السرد

ب – الصفحات الفارغة

ج – الإضمار

2 – طاقة النفي

- أ – هدم البنية النصية
- ب – خرق المعايير الإجتماعي

●**تقديم: مفهوم القارئ الضمني.**

لقد أهملت الدراسات النقدية الأدبية لمدة طويلة عنصر القارئ وأهميته في قيام الفعل التواصلي قبل ظهور نظرية التلقي. وقد تركز الاهتمام على النص ومرسله، وهُمِّش المرسل إليه، وأهمل طويلاً إذ إن « علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية وأكثر عدداً من علامات القارئ (إن السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب) كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد...»[1].

وقد عرفنا مع هذه الدراسات القليلة التي أولت الاهتمام بهذا العنصر، الالتباس والخلط في توظيف وتحديد مصطلح القارئ، حيث تداخلت المفاهيم واختلطت الرؤية بين الباحثين، ولم توضع الحدود الفاصلة بين مفهوم المسرود له● والقارئ والمخاطب والمستمع والقارئ المجرد.

ويتبيّن هذا عند رولان بارت الذي يرى أنه " لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ "[2]. يتضح أن المستمع أو القارئ يلعبان دور المسرود له في العملية السردية. وتظهر صورة القارئ الخيالي كلما ظهرت صورة السارد، وكلاهما تلازم الأخرى. لكن ذهب " جيرالد برانس " من خلال دراسته غلى تحديد مفهوم المسرود له، وتفريقه عن القارئ حيث يقول:" إن قارئ النص التخيلي، سواء اكان نثراً أم شعراً، ينبغي ألا يُظَن هو المروي عليه. فالأول حقيقي والآخر تخيلي. وإذا ما ظهر أن قارئاً يحمل شبهاً مدهشاً بالمروي عليه، فإن هذا استثناء وليس قاعدة "[3].

وتتحدد هذه المفاهيم، ويضع " جاب لنتفلت " الفروق الدقيقة بينها. ويتبين لنا أن المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي يتواجدان خارج النص، بينما ينتمي المؤلف المجرد والقارئ المجرد إلى

---

1 ـ رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع: 9/8، المغرب 1988، ص 21,

● لقد أنجز الباحث " علي عبيد " دراسة تحت عنوان " المروي له في الرواية العربية "، وقد أشار إلى إشكالية الخلط والتداخل في المصطلحات، وكذا عدم الاهتمام بهذا العنصر الهام في الإرسالية البشرية بحيث يقول:" لم يحظ المروي له في السرديات بالعناية التي لقيتها سائر أعوان السرد، فما تسنى لنا العثور عليهمن معلومات عند هذا العون قليل جدا لا يزيد عن بعض مقالات تعريفية في الغالب أو إشارات اقتضاها الحديث عن الراوي..."(يراجع علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، الطبعة الأولى، تونس 2003، ص 9).

2 ـ رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص 21.

3 ـ جيرالد برانس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 54.

العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما يعبران عن نفسيهما أبداً بشكل مباشر أو صريح. ويمثل المؤلف المجرد المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته الإجمالية، في حين يعمل القارئ المجرد كصورة للمرسل إليه المفترض في العمل الأدبي. ومن جهة ثانية كصورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى ضمن قراءة فعلية[1].

هكذا إذن، فقد شكل موضوع " القارئ " تناقضات كثيرة، ووجهات نظر مختلفة بين الباحثين حول مسألة تحديده وتبيان وظيفته في العملية التواصلية. وهذا ما حاول أيزر توضيحه من خلال تحديده للقارئ الضمني.

- **القارئ الضمني:**

يدرس " أيزر " مفهوم القارئ الضمني• (lecteur implicite)، ويعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، وهو " بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقاً، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتملأو إقصائه. لذا فالقارئ الضمني شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص"[2]. يُفهَم من هذا أن القارئ الضمني•لا يتجسد خارج النص، بل تترسخ جذوره داخل النص، وهو معنى لا يمكن مطابقته تماماً مع القارئ الحقيقي الذي يستحضر أساساً في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية، أي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معيّن من القراء العمل الأدبي. ومهما كانت الأحلام التي قد تصدر على العمل، فإنها ستعكس مختلف توجهات ومواقف ذلك الجمهور ومعاييره، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس

---

[1]- Voir : JaapLintvelt, Essai de Typologie Narrative « le point de vue », Librairie José – corti, Paris 1981, pp : 17 - 27

● يخصص " أيزر " كتاب يحمل نفس الاسم " القارئ الضمني "(theimpliedReader). ويضم مقالاته عن فن القص النثري.

[2] ـ فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 40.

● يشير روبرت هولب إلى أن " أيزر" قد استعار، ونسخ هذا المفهوم عن " واين بوث " في مفهومه للمؤلف الضمني على نحو ما عرضه بتوسع في كتابه " بلاغة الفن القصصي ".(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 136).

ويستنتج " واين بوث " (Waune Booth) بأن:" المؤلف الضمني مختلف دوماً عن الإنسان الحقيقي ـ مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير ـ لأن الإنسان الحقيقي حين يخلق عمله يخلق ترجمة سامية لشخصه. فكل رواية جديدة تقنعنا بوجود " مؤلف " نؤوله كنوع من " الأنا الثانية " وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفاء والجودة، ترجمة لحياة لا يسع أي إنسان أن يحياها. ويتشكل المؤلف الضمني في حين تكوّن عمله الإبداعي، وهو لا يتدخل بطريقة مباشرة وصريحة في عمله كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يختفي وراء الخطاب الإيديولوجي للسارد الخيالي، ولا يكون المؤلف الضمني في هذه الحالة هو، من يتكلم بل السارد، بالإضافةإلى ذلك يجب أن ندرك أن الموقف الإيديولوجي للمؤلف الضمني حتى في حالة تحدث السارد بلسانه لا يعكسه إلا جزئياً الخطاب الصريح للسارد، مما يعني ضرورة تفادي المطابقة بين هذين المستويين المختلفين في العمل الأدبي " (Voir : Wayne Booth, Distance et point de vue, in poétique du récit, ed du Seuil, 1977, pp 92 - 94).

القوانين والسَّنن التي توجّه هذه الأحكام. ويتحدد هذا خاصة مع القراء باختلاف فتراتهم التاريخية•، وحقبهم الزمنية، حيث تكون أحكامهم عبارة عن ترجمة مباشرة للمواقف والأذواق التي سادت في مجتمعاتهم[1].

ويضع " أيزر" بالإضافة إلى القارئ المعاصر - وهو الحقيقي والتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة - ما يسميه بالقارئ الافتراضي والمتمثل في القارئ المثالي• الذي هو تخييل محض، وعلى خلا ف القارئ المعاصر فهو كائن تخييلي بحت، فليس له أساس في الواقع[2].

ويمثل وضعية تواصلية مستحيلة، لأن القارئ أياً كان، وحتى المؤلف نفسه كقارئ لنصه الخاص، لن يتمكن أبداً من استنفاذ كل الإمكانات الدلالية التي ينطوي عليها النص، وأيضاً لأن معاني النص ودلالاته العميقة لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة، بل تظهر بكيفية انتقائية حسب الأفق التاريخي الذي يحكم تلقي النص وعمليات بناء معناه الكامن في كل مرة، وبالتالي فوصول القارئ إلى التحكم في كل معاني النص الممكنة أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع[3]. وبهذا فإن مثالية هذا المفهوم تجعله عاجزاً عن توفير المعطيات الضرورية التي تسمح لنا بفهم الآليات التي تتحقق بها عملية بناء المعنى باعتبارها عملية موضوعية وملموسة تتم بين النص الأدبي والقارئ.

ويبقى أن نتساءل، هنا، عن جدوى إشارة إيزر إلى هذا النوع من القارئ المثالي، وهو متيقن بعدم وجوده من الناحية الموضوعية. كما تفتقد هذه المعطيات التنظيرية إلى التجسيد على مستوى النصوص الأدبية، مما يصعّب الأمور ويعقدها أكثر على الباحث.

ويستعرض هذا الباحث في دراسته للقارئ الضمني• دائماً تصنيفات جديدة من القراء، يحددها النقد الأدبي، ومنها يذكر:

● يوافق " أيزر" ما ذهب إليه " ياوس " في جماليات التلقي، ويتبيّن ذلك معنا في الفصل الثالث من البحث.

1- يراجع فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 34.

● يضع أمبرطو إيكو مفهوم " القارئ النموذجي " ويرى أن النص يفترض قارئه كشرط حتمي لتحقيق فعله، وتنشيطه. وبالتالي فهو استراتيجية نصية للمؤلف.(يراجع أمبرطو إيكو، القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، مجلة آفاق، ص 141)

2 - فولغانغإيزر، فعل القراءة، ص 34.

3 - Voir, W. Iser, l’acte de lecture, pp 62 – 64.

● أجرت الباحثة نبيلة إبراهيم حواراً تسأل فيه إيزر وتقول: من ذا الذي يحكم على النص بصفة عامة ؟ يجيب:" إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان، فالذي يقوّم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع، لأن النص لم يكتب إلا من أجله "(يراجع نبيلة إبراهيم، فن القص، ص 52).

1 -القارئ الفذ:

يمثل القارئ الفذ●(l'archilecteur) عند ريفاتير مجموعة من المخبرين يجتمعون معاً عند نقاط العقدة في النص، ويثبتون بذلك حقيقة أسلوبية من خلال ردود أفعالهم المشتركة، وهو كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص، و" يفك رموز النص مُتقدِّماً في نفس اتجاه المتوالية اللفظية من اليمين إلى اليسار، ومن البداية إلى النهاية، وهو مجموع القراءات، إنه أداة لإظهار منبهات النص وتفكيك سَنَن الإرسالية الأدبية "[1].

وموضوع تحليل الأسلوب حسب ريفاتير، هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالاً خالصاً، ولا تصوراً مجانياً، فهو مشروط ببنيات النص وبميثولوجية الجيل أو الطبقة الاجتماعية للقارئ. لكن يبقى أن " القارئ الفذ كمصطلح لجماعة من القراء ليس محصناً ضد الخطأ. ونفس عملية التأكيد على التناقضات التي تتخلل النص تفترض مسبقاً وجود قدرات متباينة، وتتوفق على مدى قرب الجماعة أو بعدها التاريخي عن النص المعنى"[2].ومع ذلك فقد تجاوز هذا المفهوم المقاربات الأسلوبية الكلاسيكية وأنه لم يعد تحديد العناصر الأسلوبية بالاستعانة بأدوات علم اللغة.

2 -القارئ المطلع● (le lecteur informé):

يعرّفه ستانلي فيش بأنه" القارئ المخبر(le lecteur informé) وهو متكلم كفء للغة التي يبنى منها النص.

- المستحوذ تمامً على المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع.. الناضج في أثناء عملية الاستيعاب. وهذا يتضمن المعرفة (أي التجربة باعتبار القارئ منتجاً مستوعباً) بمجوعة من المفردات المعجمية والاحتمالات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية المحلية الأخرى..

●ترجم " بالقارئ المتميز " وهو مجموعة من العارفين الذين يصلون دائماً إلى نقطة معقدة في النص الأدبي(يراجع سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص: 128).

1 ـ مكائيلريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، المغرب، 1993، ص: 41 -45. وترجم حميد لحمداني القارئ عند ريفاتير " بالقارئ النموذجي ".

2 ـ فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص: 36.

●يترجم " بالقارئ غيرالرسمي" (يراجع: روبرلتهولب، نظرية التلقي، ص 137).

قارئ يمتلك قدرة أدبية "[1].

ويذهب هذا الباحث إلى أن القارئ ليس نتاج عملية تجريد ولا قارئاً فعلياً وكائناً حقيقياً، إنما هو قارئ هجين، قارئ حقيقي (أنا) يفعل كل شيء ضمن حدود قدرته ليكون مخبراً." وهذا يعني أنه بمقدوري بشيء من التسويغ، أن أسقط استجاباتي على استجابات القارئ، لأنها تكون قد عدّلت عبر التقييدات التي موضعتها فيّ افتراضات المنهج وإجراءاته وهي: المحاولة الواعية لأن أصبح قارئاً مخبراً، وذلك بأن أجعل عقلي مستودعاً للاستجابات (الكامنة) التي قد يستدعيها نض معيّن، والكبت المرافق بقدر ما يكون ذلك ممكناً، لما هو شخصي وخاص لنظريتي في الاستجابة "[2].

إذن، فهذا الصنف من القراء لا بد أن تكون له القدرة، بل أن يلاحظ ردود أفعاله الخاصة في اثناء عملية التحويل إلى واقع لكي تكون له سيطرة عليها. وقد يدخل هذا المفهوم في ضوء النحو التوليدي التحويلي، إذ يقوم هذا القارئ ببناء النص بنفسه بحيث تتلاحق ردود أفعاله بعضها البعض في الزمن خلال مجرى قراءاته، ومن هذا التسلسل يتولد معنى النص.

3 -القارئ المقصود•(Le lecteur visé):

يسعى " إروين وولف " إلى إعادة بناء صورة القارئ الذي تخيّله المؤلف في ذهنه، إذ يمكن من خلاله إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلف في مخاطبته. بهذا فالقارئ المقصود باعتباره ساكنا روائياً مقيماً بالنص، يمكن أن يجسد مفاهيم معها بمجرد تصويرها. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا يستطيع القارئ بعد أجيال إدراك معنى النص (معنى ما للنص)[3]، في حين أن هذا النص لم يكن موجهاً إليه أصلا ؟

ويعلق إيزر على هذه المفاهيم الثلاثة للقارئ، ويرى أنها " تنطلق كلها من افتراضات متباينة، وتهدف إلى حلول مختلفة. فالقارئ الفذ يمثل مفهوماً اختبارياً يساعد على تأكيد "الحقيقة الأسلوبية " ويشير إلى كثافة في الرسالة الرمزية التي يتضمنها النص... ويمثل القارئ المقصود مفهوماً عن إعادة تصور الميول التاريخية لجمهور القراء الذي كان يستهدفه المؤلف وكشفها. ولكن

---

[1] - ستانلي فيش، الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية، ضمن: نقد استجابة القارئ، ص 167.
[2] - يراجع المرجع نفسه، ص: 167.
●يترجم " بالقارئ المستهدف " (يراجع: عبدالعزيز طليمات، الواقع الجمالي وآليات إنتاج الواقع عند إيزر، ص 56).
[3]- يراجع فولفجانجإيزر، فعل القراءة، ص:27.

على الرغم من تنوع المقاصد إلا أن هذه المفاهيم الثلاثة لها سمة مشتركة تميزها جميعاً، ألا وهي أنها جميعاً ترى نفسها وسيلة للسمو "[1].

هكذا، فكل هذه المفاهيم المختلفة للقراء• الحقيقيين والافتراضيين يترتب عنها التضليل وعدم الفهم الحقيقي لمفهوم القارئ، ويقيد دوره ووظيفته في النص الإبداعي، وينبغي حسب إيزر أن نحرر القارئ ونسمح بوجوده دون أي تحديد مسبق لطبيعته أو موقفه التاريخي. وهنا فقط يتسنى لنا فهم الأعمال الأدبية، وإدراك الاستجابات التي تثيرها، وهذا ما يسميه بالقارئ الضمني، فهو يجسد كل الاستعدادات المسبقة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات وميول لم يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني تركيب نصي، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي. وإن القارئ الحقيقي أياً كان نوعه، وكيف ما يمكن أن يكون، فإنه يُسنَد له دائماً دور خاص يقوم به، وهذا الدور هو الذي يشكل مفهوم القارئ الضمني.

ويتحدد هذا المفهوم في جانبين أساسيين متداخلين هما: دور القارئ بوصفه بنية نصية، ودور القارئ باعتباره فعلاً مركباً. وكونه بنية نصية يعمل كل نص أدبي على تجسيد روية للعالم يضعها المؤلف (ولو أنها قد لا تكون رؤيته الخاصة بالضرورة) فهو ينني عالماً خاصاً به يصنعه من المادة المتوفرة له والطريقة التي يتم بها بناء هذا العالم هي التي تأتي بالرؤية التي يقصدها المؤلف " وتتكون هذه الرؤية في حد ذاتها من رؤى متباينة تحدد معالم رؤية المؤلف وتسمح بالنفاذ إلى ما قُصد للقارئ أن يتصوّره "[2].

وتعتبر الرواية أحسن مثال على ذلك فهي نسق من الرؤى تجسد رؤية المؤلف وهي رؤية السارد والشخوص والحبكة، رؤية القارئ التخييلي، وتتجمع هذه الرؤى تدريجياً عند نقطة التقائها

[1] ـ فولفجانجإيزر، فعل القراءة، ص:39.

●تجدر الإشارة إلى ما قدّمه سارتر في هذا المجال، إذ يخصص في الفصل الثالث من كتابه للقارئ (لمن نكتب ؟) ويقول:" ما دامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضاً أن الكاتب ـ حينما يختار قارئه ـ يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كُتبت له " (جان بول سارتر، ما الأدب ؟، تر: محمد غنيمي هلال، ص: 76).

[2] ـ فولفجانجإيزر، فعل القراءة، ص:41.

التي تبدأ عندها البنية النصية في التأثير على القارئ وتثير المعطيات المقدمة الصور الذهنية خلال عملية القراءة.

وهكذا، فمفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيراً عن الدور الذي يسنده إليه النص ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكمية التي تكمن وراء نوع من التوتر الذي يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه "[1]. وينتج عن هذا التوتر من الاختلاف بين أنا كقارئ وبين الذات الثانية المختلفة التي تقوم بواجباتها اليومية كإصلاح الحنفيات، ودفع الفاتورات، وتظهر هذه الأنا الثانية عندما يبدأ فعل القراء، وتنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف. وبتعبير آخر يختلف المؤلف صورة لنفسه، وصورة أخرى لقرائه، إنه يصنع قارئاً كما يصنع ذاته الثانية والقراءة الناجحة هي التي تستطيع أن تتفق فيها ذات المؤلف والقارئ اتفاقاً تاماً[2].

لكن يبقى أن ميول القارئ لا تختفي كلية، بل تصبح خلفية مرجعية يستند إليها في عملية الإدراك والفهم، وحتى وإن فقد الوعي أثناء القراءة بهذه التجارب، لكن حضورها اللاواعي أكيد ومن خلالها يتسنى للقارئ توظيف التجارب المرجعية المختلفة من أجل فهم النص، وهذه وظيفة حيوية لمفهوم القارئ الضمني●.ينبغي أن نشير، هنا، إلى صعوبة تجسيد مفهوم " القارئ الضمني● "- وهو اساس قيام نظرية القراءة - على مستوى التطبيق، خاصة وأن إيزر يم يضع نموذجاً تجسيدياً لكل هذه المفاهيم التنظيرية والتجريدية في الكثير من الأحيان. لكن سنحاول من خلال رواية نجمة ومسرحية " الجثة المطوّقة " تحسيد مفهوم القارئ الضمني على مستوى هذه النصوص، وتحقيق هذه البنية المجردة، والبحث في علامات تواجده وآليات اشتغاله في النص، وذلك بالتركيز على النقاط التالية:

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص ص: 41، 42.

[2] ـ فشرط التواصل أن تكون بطريقة ما داخل ذهن الآخر لكي تدخل برسالتك إلى ذهنه. وعلى الآخر أن يكون داخل ذهنك. فينبغي لصياغة أي شيء أن يكون لديك آخر وآخرون في ذهنك قبلاً، وهذه هي المغالطة الكبرى التي تكتنف فعل التواصل البشري. وعليه فالتواصل مسألة ذاتية داخلية، فتغدو المشاركة بين الذات والآخر مشاركة داخلية وذاتية معاً..."(يراجع: ولتر أونج: الشفاهية والكتابة، تر: حسين البنا عز الدين، ومحمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت، فيفري 1994، ص ص304 ـ 305). ويطرح الكاتب فكرة القارئ الضمني بصياغة أخرى، لكن المفهوم العميق هو نفسه.

●إن مفهوم القارئ الضمني يشبه تماماً مفهوم " اللغة " عند سوسير، فهو تجريد يوجه العمل الأدبي ـ بصورة مقصودة أو غير مقصودة ـ وجهة تحقق وظيفة التواصلية (يراجع: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 148).

● تجدر الإشارة إلى تلك الدراسة التطبيقية التي قدمها " حميد سمير " في النقد العربي عن " صورة المتلقي الضمني " بحيث " يرتبط المتلقي الضمني عنده بأفق انتظار له مقاييس جمالية وأعراف فنية تتراكم عبر أزمنة تاريخية متعاقبة " وفي هذا خلط ولا يتطابق هذا التحديد مع القارئ الضمني مثلما حدده إيزر، بل يتساير مع الاتجاه الذي وضعه روبرت ياوس في جمالية التلقي. (يراجع: حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005، ص: 129)

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني

أ -العلامات الصامتة:

يتضمن النص مجموعة من العلامات المضمرة التي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ في طياته، وتتجلى في تلك الضمائر•(DEIXIS) المبثوثة في الوحدات التلفظية. وتلعب الضمائر باعتبارها ظاهرة لغوية دوراً في ضمان الإطار التداولي للخطاب، وهي "أشكال فارغة دون مضمون ما دامت لم تدخل في السياق، مادة فارغة... تجد لنفسها محتوى انطلاقاً من لحظة تلفظ الفرد بها ضمن حال الحديث "[(1)]. ويتنوع معناها بتنوع مقامات توظيفها.

وسنستعمل من خلال رواية نجمة، ومسرحية " الجثة المطوّقة " على معرفة كيفية تمظهر القارئ الضمني، وتحديد صورته في الخطاب السردي، وذلك بدراسة علامات الضمائر المختلفة وطريقة انبنائها ودلالاتها.

نلاحظ من خلال رواية نجمة هذا التوظيف المكثف لصيغة الجمع في عملية بناء الخطاب، ونتبيّن أن حضورها يرتبط خاصة بالأحداث التي تتجاوز حدود القصة المتخيلة، لتحكي عن موضوع الوطن والكفاح والنضال من أجل الحرية بكل أبعادها مثلما يبدو ذلك في هذه المقاطع السردية:" ينبغي أن تفكر في مصير الوطن الذي جئنا منه، فهو ليس مقاطعة فرنسية، وليس يحكمه باي ولا سلطان، سنفكر ربما في أمر الجزائر التي ما انفكت مغزوة، وفي تاريخها المعقد المتشعب، لأننا لسنا أمة، لم نصبح بعد أمة، فاعرف ذل: ما نحن إلا قبائل يكبت واستؤصلت"[(2)].وفي قول السارد أيضاً:" فقد تركوا لنا البلاد عذراء تتخبط في صحراء معادية، بينما ظل الغزاة يتعاقبون عليها والأدعياء لا يحملون لها عقدا ولا يكنون لها حبا.."[(3)]. وأيضاً:"... خلقنا لنظل في مرحلة اللاوعي، لنلهو ونمرح بخفة للحياة لا غير.. إنهم آباؤنا طبعاً، إنهم أنهر

● نعني بالضمائر التخفي والاستتار و" الإضمار بمعنى الاستتار ليس سوى علامات يشار بها إلى ما لم يصرح بذكره، وهو بهذا قريب من معنى الحذف "(يراجع: محمد عبد الله جبر، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، مصر (د س) ص: 12).

1- Benveniste, problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris 1974, p 259

2 ـ كاتب ياسين، رواية نجمة، تر: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية 1987، ص 134.

3 ـ المصدر نفسه، ص182.

جفّت لتغدو جداول أقل حجماً وقيمة، تجتمع فلا البحر يقدر ولا أي نبع كان، على التعرف على خريرها وهمهمتها: وإذا هو الرعب والمعترك والفراغ، ومن منّا لم يشهد أصله يعتكر كسيل ماء امتلأ رملاً ؟ من منّا لم يصمّ أذنيه حتى لا يسمع خبب الأجداد تحت الأرض..."[1]. ويوقل الأخضر يوم المظاهرة " كانوا يخافوننا نحن، نحن، نحن !"[2].

وعندما نتمعن في هذه الأمثلة وغيرها، نتبيّن أن فعل الحكي يأتي بصيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، وهذا يحمل أبعاداً استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، بحيث يتمظهر عنصر المتلقي ضمن الخطاب بطريقة إيحائية غير مباشرة يفهم من سياق القول، خاصة وأن الموضوع هو الوطن قضية تهم الجميع. وتوظيف الضمير " نحن " هو دلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي " أنت "، والضمير المتكلم نحن هو جمع لضمائر ثلاثة: فهو المروي له، يتضمن بدءاً (أنا + أنتم)، ويتضمن (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب..."[3]. وبالتالي يحضر القارئ ضمنياً في الخطاب كعنصر يشارك في بناء العملية التواصلية، وتفعيل الأحداث من أجل التأثير في الآخر، وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية التي تدعو إلى ضرورة الكفاح وعدم الاستسلام للذل كما كان حال الأجداد "إنهم أنهر جفت " برضوخهم للانكسار والسقوط.

ويتمظهر القارئ الضمني دائماً في عمق الخطاب وبطريقة مضمرة، دون أن يتحدد بشكل مباشرة من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير " أنتم "، ويظهر ذلك في قول شخصية الأخضر:" إن التأمل والحكمة لخليقان بالأبطال بعد أن ينتهوا من خوض المعركة. انهضوا ! عودوا إلى مواقعكم، وأقيموا صلواتكم حيثما استطعتم: أوقفوا أجهزة العالم عن الدوران إن كنتم تخشون انفجاراً، كفوا عن الأكل والنوم زمناً، خذوا أطفالكم من أيديكم، اضربوا عن الصلاة بصلاة حقيقية إلى أن تستجاب ابسط دعواتكم. إن كنتم تخافون أعوان الشرطة، فافعلوا ما تفعله الدببة: ناموا نوماً موسمياً تتناولون فيه بعض جذور التبغ والنشوق لتقووا على تحمل ما يصيبكم، إني لأفهمكم، إخواني، فافهموني أنتم بدوركم، اعملوا كما لو كان الله بيننا، كما لو كان عاطلا عن العمل أو بائع صحف، أعلنوا معارضتكم بجد ومن دون ندم، فإن سادة هذا العالم إذا ما رأوا محكوميهم يفنون

---

[1] ـ المصدر السابق، ص101.

[2] ـ المصدر نفسه، ص53.

[3] ـ

جماعات... سلموا بعدالة قضيتكم، نعم، نعم إني أفهمكم وأؤيد وجودكم بالمسجد... ولكنكم تبدأون حيث كان ينبغي أن تنتهوا، فما كدتم تحذقون المشي حتى عدتم على ركبكم ساجدين..."[1]. ويقول أيضاً:" فليسبقنا الرؤساء على الطريق، لقد طال سباتنا.. كفاكم سباتاً، دوي الأيدي الحمراء.."[2].

ويتجلى بصورة واضحة في هذا الخطاب التحريضي الذي يدعو فيه المرسل ويتوجه برسالته إلى المتلقي (القارئ الضمني) باستعمال الضمير المخاطَب " أنتم" إلى ضرورة النهوض من أجل التحرر وكسر الذي والاحتلال. وهذه إشارة واضحة إلى احتواء الضمير أنتم لجميع عناصر الإرسالية (أنا، أنت، آخرون). ويعتبر توظيف هذه الصيغة تخطيط مسبق، ولا تأتي الأمور بعشوائية وتلقائية عفوية، حيث يقصد من وراء ذلك توصيل هذه الرسالة إلى القارئ، وإثارة تجاوبه ورد فعله، وكذا ضمان مشاركته في تفعيل هذه الأفكار والمواقف الثورية وترسيخها في ذهن الإنسان على مدى الزمن.

كما تتجسد علامات القارئ الضمني من خلال استعمال صيغة الضمير المتكلم "أنا"، ويتضح ذلك في هذه العبارات:" كنت مقيد مع صاحب المطعم الشعبي بنفس القيد... في مستودع العلف: أنا وصاحب المطعم الشعبي.."[3]. وقوله أيضاً:" فلو أني بقيت بالمعهد، ما أوقفوني، ولكنت بقيت حتى الآن طالباً، ولما كنت عاملاً، ولا سُجنتُ ثانية.."[4]. وأيضاً:" كان عليّ - وأنا التلميذ المطرود - أن أجيب على أسئلة من الأهمية بمكان.."[5]. وقوله كذلك: "انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه"[6].

نلتمس من خلال الخطابات التي تأتي بالضمير المتكلم " أنا " الحضور المتخفي للضمير المخاطب " أنت "، و" في التبادل الألسني كل (أنا) ما هو إلا (أنت) وكل (أنت) ما هو إلا (أنا)"[7]. بحيث لا يمكن أن يقول " أنا " إلا وتشكلت الذات المتلقية " أنت "[8] بالضرورة، وبالتالي

[1] ـ الرواية، ص: 77.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 56.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 52.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 53.

[5] ـ المصدر نفسه، ص: 83.

[6] ـ المصدر نفسه، ص: 32.

[7] - Voir : DominiqueMaingueneau, éléments de linguistique pour le texte littéraire, ed Bordas, Paris 1990, p : 6

[8] ـ يراجع جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ص: 61.

يمكن أن نعتبر القارئ الضمني جزءاً لا يتجزأ من الخطاب، ومتضمناً فيه سواء بصورة مضمرة أو معلنة، وهو عنصر يساهم في انبناء النص الإبداعي، وتفعيل عناصره الفعل التواصلي.

والملاحظ في رواية نجمة أن ضمير " أنا " هو الأقل توظيفاً مقارنة بصيغة الجمع "نحن"، بذلك لا نعثر على أي مسافة بين المتكلم وملفوظه. ففي نقطة الصفر (degré zéro) والضمير " أنا " في أغلب الخطاب متضمن في الـــ" نحن "، بحيث هو جزء لا يتجزأ منه، مما يؤدي إلى اشتراك الرأي وتقاسم الرؤية بين المخاطب والمتلقي.

كما تتبيّن لنا علامات حضور القارئ، وبصفة غالبة، في نص مسرحية "الجثة المطوقة"• التي تستعرض قصة نضال" لخضر " في سبيل انتزاع حق الحرية ومقاومة العدو. ويتمظهر في المتن الحكائي وهو جثة تلفظ أنفاسها الأخيرة محاصرة من كل الجهات، وتسترجع ذاكرته هذه الأحداث النضالية والكفاح من أجل الحياة.

ونلتمس تواجد القارئ، وبصفة غالبة، من خلال تركيز البناء المسرحي على صيغة الجمع " نحن "، مثلما يظهر في هذه المقاطع حيث يقول الأخضر:" نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تتحمل الغرباء، أبدا لا نطرد أحداً منها، ويمكن لأي دخيل أن يطعننا مرة أخرى.. بتلقين لغته لأيتامنا الذين يقيمون مع ذويهم دون خوف من احتجاجاتنا..."[1]. ويقول أيضاً:" لا أحد يمكنه سماعنا... نحن لم نتوقف عن استنكار هذا المنفى الذي نعيشه عوضاً عنكم فوق قبورنا، وارضنا التي اغتصبت. أيمكن أن تكون مزحة ؟..."[2].

ويستنتج أن صيغة الجمع تظهر خاصة عندما يتوقف الأسلوب الحواري بين الشخصيات وتتولى شخصية لخضر السرد لأحداث تتجاوز حدود المتن المسرحي والعالم المتخيل. وتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ يتولى فعل القراءة، وبالتالي إلى كل إنسان يعاني الذل والاضطهاد، وعلى مدى الزمن أن يقاوم ويناضل من أجل حريته.

●وقد جاءت مسرحية " الجثة المطوقة " ضمن مجموعة من المسرحيات، ونشرت بعنوان:" دائرة القصاص "(le cercle desreprésailles) في 1959، وهي تضم ثلاث مسرحيات وقصيدة هي:" الجثة المطوقة "(le cadavre encerclé)، و" مسحوق الذكاء "(la poudre d'intelligence)، ومسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة "(les ancêtres redoublent de férocité)، وقصيدة العُقاب (levautour).

[1] - Kateb Yacine, le cadavre encerclé (le cercle des représailles, ed Seuil, 1959, p 28)

[2] ـ المسرحية، ص ص28، 29.

وتوظيف ضمير المتكلم " نحن " في نص المسرحية ليست صدفة، أو اعتباطية من الكاتب، بل هي استراتيجية نصية وتخطيط مسبق في النص، إذ تضم صيغة الجمع ضمائر ثلاثة، فهو يتضمن بدءاً (أنا + أنتم)، و(أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع، والمتكلم في المخاطب والغائب، وأن النص يطرح أفكاراً تتعدى الحدود الضيقة للعمل الأدبي، ويُفتح مجال التلقي واسعاً، ويشمل الإنسان في إنسانيته كما يتضح ذلك في خطاب الأخضر:" نحن متنا، جملة غريبة. نحن متنا. قتلونا. الشرطة ستحضر الآن لتجمع جثثنا.. ولا توجد قوة تفرقنا. نحن متنا، وانقرضنا..."[1].

وبالتمعن في هذا النص نتساءل: لماذا تتكلم الشخصية بالضمير " نحن " على الرغم من أن فعل الموت يخص " الأخضر " فقط ؟ مثلما يتجلى ذلك في خطاب مصطفى مع الطاهر -زوج أم الأخضر - بقوله:" لقد وُلدنا في هذا الشارع جميعاً وليس الشرطة هي التي ستُرحلنا من هنا. وبالنسبة للجثث، فلقد شهد الشارع القديم غيرها... أنت بنفسك أيها العجوز سيُرى مرور نعشك، وسنمر كلنا من هنا. والموت لا تقاس بعدد الموتى في شارعنا، وإنما الموت وحيد كالجبان، أنتم الآباء المخبولون الذين ختنتم الأجداد... والنضال لا يحمل معنى في أذهانكم.."[2].

كما لا ينبغي أن نستغرب من حضور القارئ وراء الضمير المتكلم " أنا " كقول الأخضر:" لم أعد جسداً، لكن أنا شارع. ينبغي أن أُضرب بالمدفع كي أموت. ومع ذلك سأكون دائماً هنا..."[3]. وفي قوله أيضاً:" هنا شاعر نجمة نجمتي، الشريان الوحيد أين أريد أن تخرج روحي..."[4]. و" أنا أجد نفسي في مدينتنا، إنها تسترجع هيئتها، أحرّك أعضائي المنكسرة، وينتهي أمام عيني شارع فندال..."[5].

يفهم من سياق هذه الخطابات أن شعور " الأخضر " بقوله " أنا " بالضرورة يحوي في طياته الــ " أنت "، وهو يعبّر عن الشارع الذي انتفض أخيراً ضد العدو. ويذوب الضمير " أنا" في ضمير الجماعة " نحن " سيبقى الأخضر حياً رغم موته، ويبقى النضال ملك الشارع الذي يمثل انتفاضة الشعب.

---

1 - المسرحية: ص 17.
2 - المسرحية: ص 21.
3 - المسرحية: ص 16.
4 - المصدر نفسه: ص 16.
5 - المصدر نفسه: ص 25.

هذا، وبهذه الطريقة نتبيّن أهمية القارئ في بناء المشهد المسرحي، وضرورة تجاوبه مع الأحداث النضالية والتفاعل مع أفكار الشخصيات. ويمثل انبناء النص على صيغة الجمع كميزة غالبة في المسرحية وسيلة لخلق المسار التحاوري مع القارئ، وتفعيل قدراته من أجل إدراك "الصمت الكاشف" (بتعبير إيزر)، وتفكيك المبهم في النص. ويُعَدّ هذا النقطة المحورية في العمل المسرحي.

ب -العلامات الناطقة:

تتحد علامات القارئ بصورة مباشرة من خلال هذه الملفوظات التي يتوجّه بها السارد مباشرة إلى المسرود له• عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو صديقي... ويتعيّن علينا ألا نخلط بين القارئ الضمني والمسرود له، حيث يتشكل العالم المتخيّل من خلال علاقة السارد بالمسرود له، ويأتي القارئ الضمني لتفعيل هذه العلاقة وآليات انبنائها والمساهمة في إنتاج العمل الأدبي.

وانطلاقاً من تفكيك هذه العلاقة (السارد والمسرود له)، سنحاول تتبع إشارات حضور القارئ في الخطاب وآلية وجوده في طيات النص، وذلك بدراسة العناصر التالية:

●المسرود له /شخصية:

تلعب الشخصية في نص نجمة دور المسرود له، وبذلك يتستّر القارئ الضمني ضمن ملفوظاتها، وهذه إحدى آليات حضور المتلقي في البناء الروائي. فالقارئ، مثلاً، يحضر وراء شخصية " الكاتب الصحفي " الذي ينوب عنه بطريقة مضمرة من خلال المقابلة التي جمعته برشيد في الفندق، وأسئلته الكثيرة واستفساره عن أمور حياته، كقول الصحفي في سؤاله لرشيد:" حدثني عن الجريمة الأخرى... لا ترجع بنا إلى الماضي البعيد "، ويقول أيضاً:" جريمة ثالثة ؟"، وأيضاً:" لكن ما شأن مراد ؟"[1]. كما نتبيّنه بشكل ضمني من قول رشيد مخاطباً الكاتب الصحفي:" يكفي ما قلته من الحديث اليوم... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب إن حياتي تخللها أموات كثيرون..."[2].حيث يتضح أن كل ما قاله رشيد في صفحات عدة هو جواب عن تساؤلات الكاتب

---

[1] ـ الرواية، ص180

[2] ـ المصدر نفسه، ص192.

الصحفي، وأن خطابه كله كان موجهاً إليه كمسرود له. ولا نكاد نتفطن إلى تواجد الكاتب الصحفي في فعل الحكي إلا بتدخلاته المفاجئة بين صفحات السرد، كأن يقول:" إنك تعرف القاتل ؟ وأيضاً: ثم ماذا ؟"[1].

تتوب إذن، شخصية الكاتب الصحفي عن القارئ الضمني، وهي علامة من علامات تواجده في بنية النص، إذ إن كل هذه التساؤلات التي يطرحها الصحفي هي من المحتمل طرحها من كل متلق لهذه الأحداث، وبالتالي تمثل إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص.

كما يتمظهر القارئ الضمني وراء شخصية مراد الذي يصبح متلقياً وهو يسمع قصة "رشيد" الذي يحكي أحزانه، ويتقمص دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفساراته مثلما يبدو في هذه العبارات بصوت مراد:" لا لا واصل حديثك من كان العنابي ؟"[2]. وقوله أيضاً:" أتفهم ما أقول ؟ إن رجلاً من طينة أبيك وأبي رجالاً يطفح دمهم مهدداً بأن يجرفنا..."[3]. أي أتفهم " أنت " مراد كمسرود له. وتتكرر كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجوده (رجالات من طينة أبيك).

تمثل إذن، الشخصية (المسرود له) إحدى الطرق التي يعتمدها النص في بناء دور القارئ الضمني كأساس وآلية من آليات بنائه لضمان وجوده وتحقيق خاصيته التواصلية.

ونلتمس أيضاً في خطاب الشخصية سمة التكرار، بحيث يهمد رشيد في إجابته على تساؤلات " مراد " من جهة و" الكاتب الصحفي " من جهة أخرى إلى تكرار الأحداث التي عرفها فعل السرد على لسان السارد، وهي كثيرة ومتشعبة تتداخل فيما بينها، لكن عندما يُعاد سردها تأتي وبطريقة مختصرة يسهل فهمها وتثبيتها في ذهن المسرود له. وهذه تقنية لضمان الفعل التواصلي مع القارئ الضمني وتحقيق تجاوبه مع النص.

كما يتجلى القارئ ضمن ملفوظات الشخصية في نص مسرحية " الجثة المطوقة " من خلال شخصية نجمة مثلاً التي تلعب دور المسرود له، إذ تسمع الأخضر في هذيانه وهو جريح يصارع

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص184.

[2] ـ المصدر السابق، ص104.

[3] ـالمصدر نفسه، ص101.

الموت، ويتحدث مع نفسه، ويعبّر عن هواجسه ويقول:" يرمي الرجال المهملون عليّ أياديهم التي قاومت الحلقات العملاقة الآتية على ما يبدو من الأجساد المهددة بالتعفن...

نجمة: لا أريد الاستماع !

الأخضر: نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تتحمل الغرباء... لا أحد يمكنه سماعنا. نحن لم نتوقف عن استنكار هذا المنفى الذي نعيشه...

نجمة: (تضع يدها على فمه): لا أسمع ! لا أسمع.

الأخضر: (يحاول بكل قواه أن يلتحق بالجثث): أتركيني...

نجمة: لا أريد أن أسمع !...

الأخضر:... وصل الجنود وقد أطلقوا الرشاش، ووجت نفسي ملقى على الأرض، وفي فمي ذوق قديم، لا أحس...، ولكن عيناي شبه منغلقة. ثم بدأ الحشد يرقص ولم أتأفف، ليس أكثر من الجرحى الآخرين، لأن الرصاص كان في جسدي والصراخ (الضجيج) في المدينة، فكان يبدو لي ببساطة أن الشعب كان يرقص ولم يكن حزيناً... لم أعد أرى البقعة الحمراء التي كنت منطرحاً في وسطها كان الطقس جميلاً. لم تكن المظاهرة قد انتهت. كان يخيّل إليّ أن الجنود كانوا من عالم آخر. أما رجال الشرطة فقد نسيتهم..."[(1)].

ونتبيّن من خطاب " الأخضر " الذي يستعرض آلامه وقساوة المشهد بين جثث المتظاهرين، تدخلات نجمة المتكررة ومقاطعته بقولها:" لا أريد أن أسمع ". ويمثل فعل الاستماع هنا علامة على حضور المتلقي " أنت " في النص، وأن الخطاب يتعدى في دلالته حدود المتخيّل ونجمة ما هي إلا منفذ لإشراكه في أحداث الفعل المسرحي.

كما يحضر القارئ الضمني في النص من خلال سمة الحوارية التي ينبني عليها العمل المسرحي، واعتماد طريقة السؤال والجواب بين شخصيات العالم المتخيّل، مثلما يظهر ذلك في هذا المشهد الحواري الذي يستجوب فيه أصدقاء الأخضر شخصية التاجر في بحثهم عنه:

[1] ـ المسرحية، ص ص 28، 29، 30، 31.

" حسان: ألم تر الأخضر ؟

التاجر: الكثير في بلادنا يطلق عليهم هذا الاسم.

حسان: إنه صديق يعرفه الكل.

مصطفى: (غاضب، يقترب أكثر): ليس وقت مزاح قل إن رأيته.

التاجر: لا، لم أره.

مصطفى: حقاًن لا تعرف رجالنا ؟ أنت دائماً في الشارع ولا تعرفهم ؟

التاجر: (خائف): لا أعرف إلا عملي وأبنائي.

مصطفى: ماذا تفعل في هذا الشارع ؟ أتُكَلِّمُ أحداً ؟

التاجر: آه ! إخوتي، لا أمارس السياسة، ماذا يجيئ من ورائها ؟..."[1].

تقوم الشخصية إذن، من خلال هذه الأسئلة التي تطرحها بدور القارئ الضمني، وتنوب عنه، وهي تساؤلات يطرحا كل قارئ لهذا المشهد المسرحي. وبالتالي تعتبر إحدى الطرق التي يحقق بها الكاتب فعل تواجد القارئ وتفعيل قدراته الإدراكية لفهم النص.

ونكتشف في ثنايا النص المسرحي سمة التكرار التي تظهر بشكل لافت للانتباه، وتؤدي وظيفة محورية فو توصيل وقع الحدث، وقوة الخطاب إلى المتلقي، كقول الأخضر: "هل هي الحرب أم هو الحلم ؟

مئة سنة ونحن دون سلاح

ما بقي يصلح فقط للصيد...

ويحضر في العمل المسرحي صوت يكرر هذا المقطع ويقول: صوت القلب:" ما بقي فقط للصيد... قرن من الزمن ونحن بدون سلاح. هل هي الحرب أم هو الحلم ؟"[2].

---

[1] ـ المسرحية، ص ص 32، 33.
[2] ـالمسرحية، ص 48.

ويقول الأخضر أيضاً:" أرى وطني، أراه فقيراً

أرى الكثير من الرجال أُعدموا

رجال ألتقيهم واحد تلوى الآخر في محيّلتي

هم أمامنا، ينقصنا الوقت لنلحق بهم !

ويأتي صوت القلب يكرر بقوله:

" هم أمامنا، ينقصنا الوقت لنلحق بهم !"[1].

كما نلتمس ذلك أيضاً في قول الضابط الأول للأخضر وهو في السجن:" ستشنق في زنزانتك" ويتكرر بصوت القلب:ستشنق في زنزانتك، في زنزانتك ستشنق "[2].

ويُحدث هذا التكرار وقعاً أكثر قوة في ذهن المتلقي، وبالتالي إثارة تفاعله مع الأحداث، ومشاركته في الفعل التواصلي مع النص.

-تعليقات السارد:

تعد تعليقات السارد وتدخلاته التوضيحية بين الأحداث المنفذ الذي يحقق تواجد القارئ الضمني في بنية النص، حيث يعمد السارد بضمير الغائب " هو " إلى توضيح الأحداث والتعليق عليها، مثلما يظهر ذلك في عبارة:" كان ثمن السكين يساو ي مئة وخمسين فرنكاً دونما شك، نصف الثمن إذن..."[3]. وكانت الأحداث تتطور على لسان الشخصيات حيث نتتبع مشهد بيع الأصدقاء الثلاثة للسكين، فقال مراد:" بل خمسة وسبعون "، ويتدخل السارد للتعليق وإعطاء معلومات إضافية. وأيضاً نقرأ تعليقات السارد في مشهد تواجد الأصدقاء في الحظيرة، واعتداء الرئيس أرنست على الأخضر، فجأة يتوقف الحوار ونسمع صوت السارد يقول" وقد توقف أغلب

[1] ـ المسرحية، ص49.

[2] ـ المسرحية، ص51.

[3] ـ الرواية، ص7.

العمال ينظرون "[1]. ويعلق أيضاً وهو يصف وضعية الأخضر " لقد جمده الحقد مكانه، واقفاً أمام الحجر "[2].بحيث لا يستطيع الحوار أن يبيّن هذا الحقد الذي الأخضر اتجاه رئيسه.

ويحمل السارد في تدخلاته أيضاً صورة السيد " إرنست " التي لا تظهر في الحوار " كان صوته يبدو خيلاً أو شبحاً وسط الدخان "[3]. ونقله للغيرة التي يحسها " مراد " في نفسيته يقول:" كانت ملامح مراد تبدى عليها أمارات غيرة مشوبة بالخوف..."[4]. ونتبيّن من خلال تعليقات السارد، وتدخلاته المفاجئة في الحوارات بين الشخصيات، لإعطاء معلومات لم يقدمها مشهد الأحداث، إشارة من إشارات حضور القارئ الضمني في البناء السردي.

وتلعب الشخصية الساردة بضمير المتكلم " أنا " دور التنظيم والتنسيق في الأحداث أيضاً، حيث يقول " مراد " مثلاً أثناء استماعه للأحداث التي يتذكرها رشيد عن حياته:" وتوقف - هنا - رشيد فجأة عن الحديث، وأسنانه تصطك، فدثرته بالغطاء.. وغمرت عينيه حمرة تنذر بنوبة جديدة..."[5]. وقوله أيضاً:" لكنه واصل حديثه والعرق يتصبب منه وهو تحت الغطاء "[6]. و" لم يعد رشيد قط - بعد أن شفي من نوبة الملاريا - إلى ما قاله لي أثناءها، كان يبدو عليه، وكأنه يعتبر كل حديثه ذاك من قبيل الهذيان..."[7].

ونلاحظ أن شخصية " مراد " تقوم بدور المنظم لعملية السرد، إذ بتدخله تتوضح في ذهن المسرود له الأحداث، وتستجمع حيثياتها، خاصة وأنها متشعبة وكثيرة، فكأنه يقوم بتثبيتها في الذهن وشرحها، وكما يذكّر المتلقي بتعليقاته وتدخلاته المستمرة على حضوره في فعل السرد. ويعتبر هذا بمثابة نقطة الكشف عن تواجد القارئ الضمني في طيات النص الروائي، بحيث تتجاوز هذه التعليقات التي يقدمها السارد بمختلف مستوياته وعلاقاته بالأحداث حدود العالم المتخيّل لتشمل العالم الروائي.

---

1 ـ المصدر نفسه، ص 48
2 ـ المصدر نفسه، ص 49
3 ـ المصدر نفسه، ص 45
4 ـ المصدر نفسه، ص 79
5 ـ الرواية، ص 104.
6 ـ المصدر نفسه، ص 105.
7 ـالمصدر نفسه، ص 108.

ونتفطن في تتبعنا للنص المسرحي إلى هذه المقطوعات السردية التي تتحلل المقاطع الحوارية، وتُحدث الانقطاع في الحوار بين الشخصيات والتوقف للأحداث بحيث يعمد السارد إلى تنظيم المشهد المسرحي، سواء بالتقديم للأحداث المقبلة، أو التعليق عليها، أو تفسيرها وتوضيح دلالاتها. من ذلك نذكر المقطع السردي الذي يفتتح به هذا العمل الإبداعي " الجثة المطوقة"، ونقرأ بصوت السار الذييمهّد ويقدم للمشهد المسرحي بقوله:" القصبة، ما وراء الآثار الرومانية، في آخر الشارع، تاجر.. أمام عربته الفارغة، زقاق مسدود يؤدي إلى طريق قائم الزاوية، كومة من الجثث تخطت جهة الحائط. أيادي ورؤوس تتحرك دون أمل ومجموعة من الجرحى أتت لتموت في الشارع وعلى زاوية الطريق المسدود والشارع سُلِّطت الأضواء على الجثث التي تعبّر عما بنفسها وبضجة كلها ألم وأنين التي تتوضح شيئاً فشيئاً لكي تصبح صوتاً، صوت الجريح لخضر "[1].

ويختفي هذا الصوت السردي، ويفسح المجال لحوار الشخصيات. ويمثل هذا التمهيد والتقديم للمشهد المسرحي إشارة من إشارات حضور القارئ الضمني في النص، ويتوجه السارد إليه من أجل ربطه بالأحداث وقيام الفعل التواصلي.

وتتأكد هذه الطريقة في مقطع يُقَدِّم فيه السارد لمشهد التقاء نجمة بحبيبها الأخضر الذي فُقِد يوم المظاهرة بقوله:" عندما خرجت نجمة، شاهدت لخضر بين الجثث، لقد وقف بصعوبة. كانت ثيابه ووجهه ملطخة بالدماء، وكان يتمايل في الشارع وهو مهجوس، ومكثت نجمة صامتة، محدِّقة عاجزة عن التقدم خطوة واحدة..."[2].

ونبيّن هذا العمل التنظيمي لظهور الشخصيات على الخشبةوكأن المسرحية تُمَثَّل وتُعرَض على مستوى فعل الكتابة بقول السارد وهو يصف تموقع الشخصيات:" تغادر نجمة المشهد، ويظهر العمال والفلاحون والموظفون الصغار والمحامي وسط المشهد ويأخذ مصطفى مكاناً جانبياً "[3]. وقوله أيضاً:" خمسة أضواء على ركح المسرح، فالأول موجّه في وجه لخضر الذي تنظر إليه

---

[1] - المسرحية، ص15.

[2] - المسرحية، ص25.

[3] - المسرحية، ص42.

مارغريت بإعجاب، والثاني يكشف هذا الحب الجديد تجاه الجريح. والثالث يُظهر ضعف نجمة... والرابع يعكس النظرة المزدوجة لمصطفى اتجاه نجمة ولخضر... والخامس ينطفئ..."[1].

نستنتج من هذه الأمثلة وغيرها أن خطابات السارد التوضيحية وتدخلاته التنظيمية للمشاهد والأحداث موجّهة مباشرة إلى المتلقي للنص، بحيث عمل على وضع القارئ في صورة المتفرج للعرض المسرحي. ويظهر بين المشاهد الحوارية لمختلف الشخصيات، ويحدث انقطاعاً في الأحداث ويقدّم لما يحدث مستقبلاً، أو يُعلِّق، أو ينقل خصوصيات المشهد، وهو على خشبة المسرح، ودور الديكور والأضواء، وما تحمله من إضافات للحدث المسرحي. واعتماد هذه التقنية تؤكد فكرة انبناء القارئ مع النص الإبداعي

●تقنية التهميش:

تتخلل الرواية هذه الحواشي والهوامش التي تشرح وتفسر بعض الكلمات اللغوية الغريبة على المتلقي ومنها:" أَخْبّر الرجل... بوصول القطار إلى " الدهماء "[2]، ويشير في الهامش " هي الصفة التي تنعت بها مدينة قسنطينة ". وايضاً شرحه لكلمة " الوكيل " التي وردت في قول السارد:" ونام على درجات الكنيسة. وعلم" ابن الوكيل " التدخين "[3]. ويفسرها في الهامش بأن الوكيل يقابل المحامي في الشريعة الإسلامية.ويقول السارد أيضاً: " كشّر مراد عن أسنانه ودمعت عينه وقد لذعته حدة الفلفل، وراح البائع يكرر ويقهقه دونما حد، فترك مراد طبق القناوية "[4]. وتفسر هذه الكلمة في الهامش على أنها نبات من شرق الجزائر (plante comestible). وتمثل هذه التقنية العلامة على حضور القارئ الضمنين وصيغة لإحداث التواصل بينه وبين عالم النص والتفاعل بينهما، بحيث إن هذه الشفرات الغامضة لا تسهّل عملية الاحتكاك بين النص وقارئه، لذا تأتي هذه الشروحات لتوطيد العلاقة بين النص والقارئ.

---

[1] ـ المسرحية، ص38.

[2] ـ الرواية، ص157.

[3] ـالرواية، ص210.

[4] ـالرواية، ص257.

●نقصد هنا: المؤلف الواقعي، أي المبدع الحقيقي للعمل الأدبي، باعتباره مرسِلاً يوجه رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي، الذي يعمل كمرسَل إليه. فالمؤلف والقارئ هما شخصان حقيقيان لا ينتميان إلى العمل الإبداعي، بل إلى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيشان بمعزل عن النص الأدبي عيشة مستقلة.

ج) خطاب المؤلف الضمني:

ينتج المؤلف• عمله الأدبي، وتُخلَق معه صورة عن ذاته وهي " الأنا الثانية "[1] التي تمثل المؤلف الضمني للنص الذي يتخلف عن المؤلف الشخص الحقيقي، بكونه ينتمي إلى العمل الإبداعي، وهو ذلك الجانب الذي ما يزال مجهولاً في المؤلف الواقعي، جانباً يسعى هذا الأخير غلى اكتشافه بواسطة الإبداع الأدبي. بل يمكننا القول إن " أنا الكاتب لا تتكشف إلا في كتبه "[2]، لنستنتج بأن المؤلف الضمني هو الأنا العميقة والبنية الإجمالية للنص.

انطلاقاً من هنا، سنعمل على تفكيك حطاب ياسين، من خلال رواية نجمة، ومسرحية " الجثة المطوّقة "، واستكشاف تمظهرات المؤلف الضمني، وكيفية تجاوب القارئ، وردود أفعاله اتجاه الأفكار ومواقف المؤلف الضمني، وبالتالي تحديد علامات حضور القارئ الضمني في النص.

يظهر خطاب المؤلف الضمني في نص نجمة من خلال تلك المقاطع النصية التي تتخلل أحداث القصة الحكائية، وتحدث الاستغراب والدهشة في القارئ أثناء متابعته لفعل السرد، بحيث تأتي هذه المواقف والأفكار التي تتجاوز حدود القصة الحكائية إلى السياق الخارج نصي. ويصطدم القارئ مثلاً بقول شخصية رشيد:" الاحتلال كان شراً لابد منه، كان لقاحاً مؤلماً يحمل معه وعداً بازدهار شجرة الأمة، وقد أهوت عليها الفأس تعمل فيها، ولم يكن للفرنسيين، شأنهم في ذلك وشأن الأتراك والرومان والعرب، إلا أن يتجذروا، متمكنين في الأرض، ليظلوا رهائن وطن في المخاض محاولين استهواءه "[3].

ويحمل هذا الكلام دلالات عميقة ويكشف عن حقائق تاريخية لا علاقة لها بأحداث القصة مباشرة، فهي تتعلق بتاريخ الجزائر، وهذه الرؤية الواعية لا يمكن ان تجسدها شخصية رشيد الذي يتلفظ هذا الكلام - وهو الطالب الذي المطرود من الدراسة كان يلازم المحششة في الفندق وفي أقصى درجات الاستهتار مع أصدقائه - من هنا نفهم أن هذا الخطاب يخفي الآراء والمواقف الإيديولوجية للمؤلف الضمني الذي يعلن ويصرّح بهذه الحقيقة التاريخية، خاصة في فترة الاحتلال

---

[1] **- Voir, Wayne Booth, «distance et point de vue » in poétique du récit, p 92.**

[2] ـ جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، مجلة آفاق، ص 82.

[3] ـ الرواية، ص107.

- كتبت نجمة في 1956- كما يكشف عن الخطأ الحضاري الذي ارتكب في حق التاريخ والأرض، عندما يصرِّح بحقيقة احتلال العرب هذه الأرض، وهي الحقيقة التي تنكر لها التاريخ والزمن، وأصبحت وظلت أرض المغرب عربية.

ونذكر في نفس السياق قول رشيد أيضاً" قسنطينة عنابة، اللتان سلطتهما تمتد على نوميديا القديمة وقد اضحت اليوم مقاطعة فرنسية لا غير.. هما الروحان تناضلان من أجل استرجاع قوة النوميديين التي تراجعت يوماً. قسنطينة تناضل حتى تعود سيرتا وعنابة حتى تبعث هيبونة من جديد، كما لو كان رهان الزمن الماضي، الامتحان الوحيد الذي على أبطال اليوم أن يجتازوه، بعد أن تجمد لك الرهان عند لعبة تبدو خاسرة منذ البداية: يكفي أن نبعث الأجداد ثانية، وأن نجعلهم على رأس المعركة حتى ندرك مرحلة الظفر، فنفوز بمفتاح النصر الذي لم يتمكن منه يوغورطة، وبالذرة التي لا يمكن القضاء عليها، تبعث منها الأمة الممزقة بين قارتين من الباب العالي إلى " قوس النصر " نوميديا القديمة التي تعاقَب عليها أحفاد الرومان، نوميديا التي لك يعد فرسانها أبداً من المجازر، كما لم يعد القراصنة الذين ارادوا قطع الطريق على شارل الخامس... لم يلد النوميديون ولا البربر أطفالهم في بلدهم آمنين، فقد تركوا البلاد عذراء تتخبط في صحراء معادية، بينما ظل الغزاة يتعاقبون عليها والأدعياء لا يحملون لها عقداً ولا يكنّون لها حباً..."[1].

ويتبيّن لنا من خلال هذا المقطع الذي شغل حيّزاً طويلاً في النص، هذا الانقطاع الكلي عن الأحداث المتخيلة، ويُختلَق في ذهن القارئ التوتر والضياع، وعدم الفهم لمغزى هذا الخطاب، وعلاقته بأحداث القصة المحورية. وهذا ما يعطي ديناميكية تواصلية بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني• بحيث يعمل هذا الأخير على تأسيس العلاقات بين أفكار المؤلف وأحداث العالم المتخيّل، وتفكيك شفرات رسالة المؤلف، واكتشاف رؤيته العميقة عن التاريخ، ووعيه بهذا الانكسار والخراب المتوارث لأرض نوميديا، وضياع أصلها، وهي رؤية دقيقة تحيل إلى استمرار الماضي في الحاضر، فمثلما انهزم الأجداد في الماضي ينهزم الأبناء في الحاضر في تحريرهم أرض نوميديا من الغزاة فيستمر الماضي في الحاضر.

---

[1] ـ الرواية، ص182.

● يقول إيبش:" طبقاً لاهتمام المعرفة الفينومينولوجية، فإن الأمر لا يمكن أن يتعلق بقارئ ملموس تاريخي أو معاصر، بل إن القارئ المقصود هو بالضرورة تجربة، وحادث عارض تبنى خصائصه باستقلال عن كل وجود حقيقي ".(يراجع: إيبش: التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، 1992، ص ص17 ـ 27)

ويحضر المؤلف الضمني ووعيه بمسألة الوطن والتاريخ وموقفه منها على لسان شخصية رشيد دائماً ويقول:" هذا الوطن لم يولد بعد، كثر آباؤه فما استطاع أن يولد في وضح النهار وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة الممزوجة المختلطة الملتبسة ببعضها المكرهة على الزحف بين الأطلال... لا يهم إن كانت سيرتا قد نسيت... ولا يهم إن كان المد والجزر يعبثان بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله وغمضت واكتسحها عصف وذبول شعب يحتضر في القارة التي لا تعرف الذاكرة متى نشأت.."[1].

وكما يلاحظ من خلال الأمثلة أن موضوع الوطن، ومسألة تاريخيه الغامض يستحوذ على فكر المؤلف الضمني، ويتكرر في كل مرة بين المقاطع النصية وتُحدِث في نفسية القارئ اضطراباً وتوتراً اتجاه هذا التغير المفاجئ في سيرورة القراءة، إذ يتفاجأ بهذه الخطابات التي تبدو للوهلة الأولى غير مرتبطة بأحداث القصة الحكاية، مثلما يبدو ذلك أيضاً في مقطع آخر:" ما كان يهمني أن تكون هيبونة قد فقدت مجدها، وأن قرطاج قد دفنت، وأن سيرتا كانت تحتمل ما كتب عليها من العذاب، وأن نجمة قد فقدت بهاءها وذبلت... فالمدينة لا تزهر والدم لا يتبخر مطمئناً إلا ساعة السقوط: كانت قد تلاشت، وهيبونة قد عادت إليها الحياة، وسيرتا معلقة بين الأرض والسماء، ذاك الحطام المثلث يعود عند الغروب، هي ارض المغرب.."[2].

وتتميز هذه الخطابات وتتفرد عن بقية أحداث العالم المتخيّل، وتتجاوز حدوده، ويتخذ المؤلف الضمني منها القناع من أجل إيصال أفكاره ومواقفه اتجاه الوطن، ورؤيته الواعية للأمور، وبالضرورة سيقف القارئ أمام هذه الأفكار النضالية التي تدعو إلى ضرورة النضال والكفاح واسترجاع الأصل الضائع موقف الاندهاش الذي يحمله إلى التجاوب مع المؤلف، وبالتالي يحدث التواصل بينهما من خلال استقراء القارئ لهذه المواقف اتجاه التاريخوالوطن " وهو سوف يظل يكافح - وإن بصورة واعية - من أجل أن يضع كل شيء معا في نموذج متسق "[3].ويجمع بين أحداث القصة والعلاقة التي تربطها بأفكار ومواقف الكاتب.

1 - الرواية، ص 191.
2 - الرواية، ص190.
3 - أيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ضمن نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم علي حاكم، ص: 125.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن الخطابات التي يتضمنها نص رواية نجمة، تتعدى كل حدود العالم الذي رسمه خيال المؤلف، وتعبّر عن السياق الواقعي الذي يحيط بالنص، خاصة عندما نربطها بالفترة التاريخية التي كتبت فيها الرواية (الاحتلال الفرنسي). ولهذا نلتمس الحضور المباشر لمواقف كاتب ياسين اتجاه موضوع الوطن وتاريخ الماضي والحاضر.

ومهما يكن " فالكاتب لا تنقطع علاقته مع ما يكتب، ثمة رباط وجداني أشبه بحبل المشيمة يمتد بين المولود (النص)، فإن الممكن ذكره هو انه ما دامت الكلمة / الفكرة، في سماء ذهن الكاتب، فهي تظل طليقة ومقيدة في آن: إنها طليقة كونها تجاوز ما هو ذهني، فهي خاصة بصاحبها، لم تتبلور على أرضية واقعية معينة، وهي مقيدة باعتبارها مرهونة للكاتب، فبوسعه إزالتها من الذهن، أو تحويلها أن تبديلها أو تعديلها "[1].

لكن، يختفي صوت الكاتب في النص، ويتستّر وراء أصوات شخصيات العالم المتخيّل. ويعتبر العمل الأدبي بالنسبة للفنان هو أداة امتيازية للكشف[2] عن أفكاره ومواقفه العميقة، وبالتالي فتح آفاق القراءة والتأويل، وإثارة الحوار الثنائي مع القارئ الضمني.

ويحمل النص أيضاً الخطاب الإيديولوجي للمؤلف الضمني وموقفه السخاط والرافض اتجاه العرب والمسلمين بقوله على لسان رشيد الذي يصف أهل جدة (الحج):" إن آباء هؤلاء الأشخاص، هؤلاء الأراجوزات يقطر منهم الصلف هم الذين أخرجوا الرسول وطردوه، أمامهم، فإنهم يطردون اليوم التقدم والإيمان وغير ذلك، لا لشيء إلا ليسدّوا منافذ الصحراء بجهلهم المفرط، ولعلهم آخر قطيع ما زال يكتفي برغي الغبار وأكل التراب، فهم لم يعودوا يحسنون غير تجديد أسمالهم، وللاستسلام للسنة من النوم وهم يتمتمون نفس الآيات التي جُعِلتْ لتوقظهم "[3].

نتبيّن هذا الموقف السلبي الذي يظهر المؤلف الضمني اتجاه العرب، واستسلامهم للسنة والدين، وعدم الانفتاح على التغير والتطور. وفي نفس السياق دائماً يقول رشيد:" إنهم يفعلون ما كان آباؤهم يفعلون من قبلهم تماماً: فقد أطردوا الوحيد - من بينهم - الذي استفاق صباح يوم ليفضي إليهم برؤياه الأسطورية الغريبة، ولم يريدوا اتّباعه، وكان أن استنجد بأقوام آخرين، وبرجال

[1] - إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا، 2000، ص ص: 31-32.
[2] - جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، ص82.
[3] - الرواية، ص: 124.

آخرين لاقتحام الفضاء الرحب، والإيمان بأن الصحراء لم تكن غير الفردوس القديم، ولا تقدر قوة غير الثورة على استعادة الجنة الضائعة... آمن به آخرون واتبعوه، ولكن الأحلام لا يمكن ملاءمتها دوماً... كان ينبغي أن يصدّق الرسول ويُتبع هنا في الجزيرة العربية، وأن يتجاوز الكابوس إلى الحقيقة الواقعة... أمّا هم، فإنهم أخرجوه من دياره وطردوه، وحملوه على الهجرة بحلمه، حملوه على أن يذرو حلمه في الريح الخصبة إن أولئك الذين خلق القرآن من أجلهم لم يكونوا قد ارتقوا بعد حتى إلى مرحلة الوثنية ولا حتى إلى العصر الحجري، ومن يستطيع أن يحدد المرحلة التي وصلوها، ومَنْ مِنَ الناس يدرك معنى انتظارهم الفظيع أمام أرضهم العطشى ؟..."[1].

يتجلى انفصال المقطع النصي عن إطار الحكاية ونميّزه عنها، إذ يترجم بشكل واضح الموقف الإيديولوجي للمؤلف الضمني اتجاه الدين، وكيف يجعل من القرآن رؤية أسطورية غريبة، وهو حلم من أحلام الرسول، إذ ينتقد أهل الجزيرة العربية في استسلامهم للكسل والرضوخ " وهو يتمتمون نفس الآيات التي جُعِلت لتوقظهم ". وتمثل هذه الأفكار التوجه الفكري والإيديولوجي، وموقفه العميق اتجاه الدين من جهة، ورفضه الفكر السائد عند العرب وانتقاده لهذه السياسة المستسلمة في هذه المجتمعات الإسلامية.

ويأتي هذا الخطاب في النص الروائي، ويحدث تشويشاً واضطراباً في نفسية القارئ، والإحساس بالضياع والإبهام أمام هذه الأفكار التي ترتبط مع ما وصل إليه فعل السرد، ليشكل هذا موقع الاحتكاك بين أفكار الذات الثانية للكاتب والقارئ، بحيث تحضر المواقف الإيديولوجية في النص كرسالة موجهة إلى القارئ الضمني الذي ينبغي عليه أن يحمل"كفاءة تامة... واحداً ادنى من الفطنة وتمكناً جيداً من الشفرات المستعملة "[2]، من أجل فهم الشحنات الدلالية والأبعاد الفكرية التي تحملها هذه الخطابات، والتركيب الواعي بينها، وأحداث القصةالمتخيلة، وتوطيد العلاقة التواصلية مع النص الإبداعي.

---

[1] ـالرواية، ص: 125.

[2] ـ جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب, 2000، ص 186.

كما تتشكل أفكار المؤلف الضمني في نص المسرحية، ونقرأ هذه الرسالة النضالية التي يحملها النص في عمقه، حيث يدعو إلى ضرورة الكفاح والموت في سبيل الاستقلال وفي حق الأرض. وتتجسد هذه الفكرة بعمق وراء خطابات الأخضر التي تتجاوز أحداث العالم المتخيّل الذي يحكي قصة الأخضر الجريح في المظاهرة، وتحمل خطاباته شحنات دلالية عميقة عمق قضية الوطن ويقول:" هنا شارع فندال، هو شارع الجزائر أو قسنطينة، سطيف أو قالمة، تونس أو دار البيضاء، آه ! نفتقد لفضاء واسع حتى يتسنى لنا الإشارة إلى شارع المتسولين والعرجاء، والاستماع إلى نداءات العذارى... لقد ولدت هنا أين ما زلت أحبو كي أبقى واقفاً... لم أعد جسدا، لكن أنا شارع ينبغي أن أُضرَب بالمدفع كي أموت ومع ذلك فسأكون دائماً هنا..."[1].

ويتجلى مفهوم الموت في هذه المقاطع كنقطة محورية لضمان الحياة، وهذه فلسفة عميقة تتعدى حدود القصة الحكائية، وترتبط بالوضع المؤلم الذي يعيشه المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال. ويحمل هذا الخطاب رسالة إلى الشعب وعوة إلى النضال والصمود في وجه العدو، وتعتبر حياة الذل والرضوخ موتاً، والموت في سبيل التحرر حياة. هكذا تبدو الحياة أمام الأخضر وهو يُسْلِم الروح " أموت مع ذلك سأكون دائماً هنا " " وأخيراً أغادر هذه الموت والمدينة الميتة التي أنا مدفون فيها ".

وتأتي هذه الأفكار التحررية، وتتجاوز حدود المكان والزمان، وتحمل أبعاداً إنسانية تثير استجابة القارئ، وتحرّك آلياته الإدراكية، وهنا يحدث الفعل التواصلي.

المبحث الثاني: وجهة النظر الجوالة.

يضع أيزر مفهوم وجهة النظر الجوالة انطلاقاً من فكرة أن النص الأدبي لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة." فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها وإدراكها ككل "[2].

وتعتبر هذه التقنية الأداة الإجرائية الجوهرية في التحليل الفينومينولوجي لسيرورة القراءة، ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه ككل، بل يتجلى أو يتشكل في وعي القارئ

[1] ـ المسرحية، ص ص15، 16.

● يترجم هذا المصطلح بـ" الراي التساؤلي "

[2] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص116.

تدريجياً خلال مراحل القراءة، إذ ينتقل هذا الأخير عبر مختلف المنظورات النصية. ويمثل كل انتقال من منظور نصي معين إلى منظور آخر (من منظور الشخصيات إلى منظور السرد مثلا) لحظة أو مرحلة جديدة من مراحل القراءة. وسوف يتحتم على القارئ أن ينسق ويؤلف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية السابقة التي يحتفظ بها في ذاكرته، والمنظور الجديد، وأن يقيم بينها العلاقات الدلالية التي تضمن انسجامها وتوافقها جميعاً، وبالتالي اندماجها في تشكيل دلالي كلي يمثل الموضوع الجمالي المقصود.

ويتضح موقع القارئ بالنسبة إلى النص من خلال هذه التوليفات المتعددة لمنظورات النص، والتي تتم باعتبارها تحويلات استرجاعية لمختلف لحظات القراءة، وأن كل خطوة جديدة نحو المستقبل تستدعي وتثير خلفية الماضي أو محتويات الذاكرة.

إذن، خلال القراءة ينبغي على القارئ " أن يحتفظ بالأجزاء المنظورية الماضية في كل لحظة حاضرة. واللحظة الجديدة ليست منعزلة، بل إنها تبرز في مقابل اللحظة القديمة، ولذلك سيظل الماضي كخلفية للحاضر ممارساً تأثيره عليه، وفي نفس الوقت يعدِّل هذا الماضي نفسه من طرف الحاضر. وهذا التأثير ذو الاتجاهين هو بنية أساسية لعملية القراءة، وهذا ما ينتج موقع القارئ داخل النص "[1].

وهكذا تظهر سيرورة القراءة من خلال وجهة النظر الجوالة للقارئ، كعملية ديناميكية تسمح للمنظورات النصية أن تتقابل وتتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ، وتمنحه إمكانية التوليف بينها وفهما على ضوء يعضها البعض" فيمتد النص بذلك في شكل شبكة من العلاقات الدلالية في وعي القارئ "[2]، وبما أن وجهة النظر الجوالة• لا تقع حصراً في أي منظور واحد من المنظورات، فإن موقع القارئ لا يمكنه أن يتقرر إلا من خلال التآلف والانسجام بين هذه المنظورات.

[1] ـ المرجع نفسه، ص64.

[2] - **W. Iser ; l’acte de lecture, p 212**

● هناك من يترجمها " بتوجه النظر المتجولة " (wanderingviewpoint). (يراجع: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الأولى، القاهرة 2002، ص 145).

من هنا، يمكننا - ومن خلال وجهة النظر الجوالة - دراسة كيفية تواجد القارئ في خطاب كاتب ياسين، وسنتتبع المنظورات النصية المختلفة وإسهامات القارئ في بناء الانسجام والتآلف فيما بينها، وإنتاج المعنى العميق للنص.

أ - منظور السارد والشخصيات:

تأتي أحداث القصة المتخيّلة في رواية نجمة، في أغلبها بمنظور السارد المجهول بضمير الغائب، وهو على مسافة بعيدة بينه وبين أحداث العالم المحكي. ويظل مجهولا في ذهن القارئ، فهو غريب عن الأحداث التي يسردها، وغير مشارك فيها، وهو مطلق الحضور (omniprésent)، ومطلق المعرفة (omniscient)، عالم بكل شيء، ولا يرى القارئ إلا ما يراه السارد بمنظوره الخاص، بحي نتابع أحداث أربع شخصيات في مختلف مراحل حياتهم بكل اختلافاتها وعلاقاتها، مما أعطى السارد فرصاً كثيرة للتلاعب وفرض أسلوبه، وبناء فعل السرد بطريقته الخاصة، حيث نجده يفاجئ القارئ في كل مرة بهذه التنقلات اللامتناهية بين أحداث القصة، وبين مختلف الشخصيات في مختلف الفترات الزمنية.

ويبقى القارئ يتراوح بين هذه الأحداث المشتتة ولا تكتمل رؤيته، ويضطر دائماً إلى إعادة بناء التراكيب السابقة " واستعادة مقاطع الرؤية السابقة في كل لحظة قراءة. واللحظة الجديدة ليست منعزلة، بل تقف في مواجهة اللحظة السابقة عليها، وبالتالي يظل الماضي خلفية للحاضر يؤثر عليه، ويخضع في الوقت نفسه لما يفرضه عليه الحاضر من تعديل... فهذا هو ما يؤدي إلى إيجاد مكان للقارئ داخل النص"[(1)] لإحداث الانسجام والتأليف بين المنظورات النصية، بحيث يعمد السارد، مثلاً، إلى تفكيك وتجزيئ أحداث الشخصيات في الحظيرة، وعدم استكمالها مرة واحدة. ويحدث القطع والتنقل أحداث أخرى، وينتقل إلى نقطة زمنية أخرى من الحكاية، وإلى حيّز مكاني آخر، وكذا فسح المجال لأحداث قصص مضمنة خرجة عن نطاق القصة المحورية، مثلما يبدو ذلك عندما يقول السارد:" تضررت الغرفة التي يسكنها مراد ورشيد من جراء الأمطار بدرجة أقل مما

[1] ـ فولفجانجايزر، فعل القراءة، ص121.

تضررت الغرفة التي يقطنها مصطفى والأخضر، ولذلك صاروا ينامون جميعاً في غرفة واحدة..."[1].

ويتحوّل مجرى السرد فجأة ويعود ثانية إلى قصة السيد ريكارد وحدث زواجه مع سوزي بقوله:"... تم الاحتفال بزواج ريكارد دون بهرج، وقد تسلق أبناء الشعب الأشجار، والتجأوا إلى الحيل البهلوانية، ولكنهم لم يتمكنوا من حضور الوليمة..."[2].

ثم يأتينا، وبمنظور السارد دائماً، مشهد قلق أصدقاء مراد وحيرتهم الكبيرة، مما حلّ بصديقهم الذي ارتكب جريمة قتل، وخوفهم وانفعالهم الشديد " الم تسمعوا الخبر...؟ وانتفض رشيد دون أن يفتح عينيه، وكان مصطفى ينظر إلى الأخضر...، بينما راح ذو اللحية يسرد وقائع الجريمة "[3].

يضطر القارئ مع هذا التقطيع للأحداث أن يعمل على التنقل من منظور السارد، واستدعاء الذكريات واسترجاعها من أجل ربطها بلحظة القراءة، أو تعديلها وتغيّر المعطيات في الذاكرة" وهكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدليو ترقب وتذكر "[4]، إذ تغيّر موضوع السرد بين الشخصيات الأربع والتنقل بينهما تعمد وجهة النظر الجوالة للقارئ إلى التحرك وراء السارد لاستجماع هذه الأحداث المفككة وإدراكها، وبناء الصورة الكلية لمعنى النص.

كما يظهر في نص نجمة الانسحاب الجزئي لمنظور السارد من أحداث القصة الحكائية، وتتولّى الشخصية فعل السرد، ويرى القارئ بمنظور شخصية " مراد "، مثلاً، وقائع تخص جانباً من حياة " رشيد " وصديقه سي مختار، وهو في مدينة عنابة بقوله:" كان يحمل نظارتين سوداوين، ويرتدي بدلة نصفها مدني ونصفها الآخر عسكري، وكان يبدو ذا نفوذ على صديقه الذي كان يكبره بضعف سنة..."[5]. فيستعرض تحركات رشيد وصديقه وسلوكهما الخارجي، ونظرة الناس ورأيهم فيهما. ويطلعنا على كيفية تعرّفه برشيد وصداقته له، ويوصلنا صوت مردا إلى أعماق شخصية رشيد وأفكاره الداخلية وحالته النفسية القلقة المضطربة:" رشيد كان قلقلاً مضطرباً يحس بضياع

---

[1] ـ الرواية، ص 20.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 22.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 26.
[4] ـ فولفجانجإيزر، فعل القراءة، ص61.
[5] ـ الرواية، ص 94.

مطبق، فقد كان يدخن كثيراً، لا يكاد ينام ليلة عبّ أخرى، كان أرقاً متسهداً هائماً على وجهه بمفرده أو برفقتي... فإنه إذا ما تحدث إليّ (وكلامه كان ألفاظاً محمومة أو صراخاً منفجراً يعقبه صمت حزين) غدا منغلقاً على نفسه تماماً "[1].

ويتحوّل الصوت السارد، ونتابع الأحداث بمنظور " رشيد "، ويعود إلى الماضي البعيد الخارج عن نطاق القصة المتعلق بالفترة التي عاشها كل من أبيه ووالد مراد، وما سادها من فساد ومجون:" إن رجالاً من طينة أبيك وأبي... يطفح دمهم مهدداً منذراً بأن يجرفنا في خضم وجودهم المنصرم... حيث هزيمتهم القديمة..."[2].

ويعود منظور " مراد " مرة أخرى، وتسجيل ما عرفناه سابقاً بمنظور رشيد قصة ذلك الاختطاف الذي انتهى بقتل والد رشيد في المغارة، ويطلعنا على الحدث نفسه، لكن هذه المرة من وجهة نظره وتفسيره الخاص. وقد جاء بمنظور رشيد الذي لا وال لا يعرف قاتل أبيه. لكن مع تحليل مراد، ومن خلال والدة كمال " اللانفسية " التي أطلعته بالأمر وتفاصيله، يخلص إلى أن رشيد كان يصاحب قاتل أبيه، وهو والد كمال ونجمة في آن واحد بقوله:" كان ابن الضحية يلاحقه دون أن يعرف أنه قاتل أبيه، لأن رشيداً لم يكن بمقدوره أن يعلم ما أعلم إذ إنه لم يعرف والدة كمال التي أطلعتني على أمور كثيرة..."[3].

نلاحظ إذن هذا التناوب في الأصوات الساردة والتغير المستمر في المنظور، إذ تظل وجهة النظر الجوالة للقارئ في حلقة دورانية مغلقة. ولا تكتمل الصورة في ذهنه إلا بانتهاء فعل القراءة، بحيث تتقابل المنظورات النصية المختلفة في ذهنه وتتآلف فيما بينها باسترجاعه لمقاطع الرؤية الماضية، وربطها بكل لحظة حاضرة تدفعه إلى بناء الانسجام بينها، وإدراك المعنى النصي.

وتتبني وجهة نظر القارئ الجوالة في نص " الجثة المطوقة " بصورة مختلفة عن العمل الروائي نجمة، بحيث تأتي أحداث المشهد المسرحي في أغلبه بمنظور الشخصيات، ويتابع القارئ فعل حدوث الأحداث، وتطورها مع الشخصيات. ولا تكتمل وجهة نظره للموضوع إلا بانتهاء النص المسرحي، إذ تقع الأحداث بصفة تصاعدية تراكمية، ويظل القارئ في حالة انتظار لما

---

[1] ـ الرواية، ص 100.
[2] ـ الرواية، ص ص100 - 101.
[3] ـالرواية، ص 108.

ستؤول إليه الأحداث، وكأن النص المسرحي قد انفلت وقفز من عالم الكتابة إلى عالم التمثيل، بحيث تعرض الأحداث كأنها تقع الآن.

يبدأ الفعل المسرحي بمشهد سقوط الأخضر جريحاً، وهو بين الجثث المتناثرة في كل مكان، ويتتبع القارئ بمنظور الأخضر أفكاره النضالية، ونظرته إلى الحياة والموت، وهو في حالة هذيان، ثم تنتقل وجهة نظر القارئ، وتستكمل الحدث بمشهد خروج نجمة - حبيبته - للبحث عنه التي تفتقده مرة أخرى بعد رفض ألخضر مساعدتها. وتتواصل الأحداث بخروج الأصدقاء الثلاثة (حسان، مصطفى، ونجمة) للبحث عنه واستجوابهم في الشارع لشخصية التاجر. لكن يظهر الأخضر في منزل " مارغريت " - المرأة الفرنسية - التي تقدم له العلاج اللازم، وتدخل نجمة والأصدقاء في مشهد العثور عليه.

ويتراكم الحدث المسرحي، وتنتقل وجهة نظر القارئ الجوالة إلى السجن، ومشهد هؤلاء الأصدقاء في السجن، وطبيعة التعذيب المسلط على الأخضر الذي لا يطلق سراحه إلا بعد دخوله في حالة هذيان وفقدان الوعي. ويأتي في الأخير - وبمنظور الشخصيات دائماً - مشهد موت الأخضر بعد طعنة الطاهر -زوج أمه - بسكّينة. ويتشبث الأخضر بالشجرة، ويرفض مساعدة اصدقائه ويقول:" لم أعد اشعر بالسكّين، إذا أردتم انتزاع السكين وجب عليّ أن أدير لكما ظهري وأترك هذه الشجرة التي أقبل التضحية بعمري لأحميها من الجماد.."[1].

ويبقى القارئ، إذن، في حالة انتظار وتساؤل عن تطور مجرى الأحداث مع فعل القراء، ولا تكتمل وجهة نظره إلا مع نهاية المسرحية، على الرغم من تدخلات السارد المفاجئة بين المشاهد الحوارية للشخصيات، وشروحاته للأحداث السابقة، أو التقديم للمشاهد اللاحقة، وتلخيص الحدث قبل وقوعه كقول الصوت السارد:" تنطفئ الأضواء واحدة تلوى الأخرى ويقف المناضلون، ويذهب كل واحد في جهة. ويظهر ظل الأخضر ومصطفى في الظلام، وبصورة مكبرة تتكشف قضبان السجن العسكري وبداخله يتواجد الأخضر ومصطفى وحسان في نفس الزنزانة.."[2].

ويختفي الصوت السارد مباشرة، ونعرف حدث دخول الأصدقاء إلى السجن، ونتتبع هذا المشهد المسرحي بكل جزئياته. وتكون وجهة نظر القارئ الجوالة قد تهيّأت لتتبع تفاصيل الحدث،

1 - المسرحية، ص59.
2 - المسرحية، ص45.

واستعراضه بمنظور الشخصيات، كما يتأكد هذا التكنيك في ظهور السارد في مشهد قتل والد " مارغريت " التي أسعفت الأخضر حيث يقول:" وينظر مصطفى في الأخضر بصراخ مارغريت، وتتكسر الباب تحت قدم الرائد، ويقتله حسان في الحين. وفي لمح البصر تتخذ مارغريت مكاناً وسط الحدث تمرّ على جثة أبيها لكي تهتم بعدها بالأخضر "[1].

ويتتبع القارئ بمنظور السارد دائماً في تدخلاته المفاجئة والقصيرة، ويمهِّد لمشهد اجتماع الأصدقاء والمناضلين في المقهى الشعبي يقول:" يخرج الطاهر ويُتبع من طرف بعض الموظفين الصغار، ويبدأ الاجتماع... ونسمع بعدها جزءاً من العرض يأتي بصوت خافت لافت للانتباه "[2].

ونستنتج، إذن، كيف تتشكل وجهة نظر القارئ الجوالة التي تنتقل بين منظور الشخصيات، ومنظور السارد المفاجئة التي تتخلل عرض الأحداث، ويحدث تنويعاً محورياً في البناء العام للفعل المسرحي، بحيث تبقى وجهة نظر السارد مختلفة عن منظور الشخصيات ورؤيته الفوقية تعطي الحدث دلالات أعمق من خلال تعليقاته وتفسيراته الخاصة. هكذا، يبقى القارئ يتراوح بين منظور الشخصيات من جهة، ومنظور السارد من جهة أخرى. ويعمد إلى استجماع هذه المنظورات النصية والتنسيق بينها، وإحداث الانسجام بينها، وبالتالي تشكيل الموضوع الخفي في النص وبناء الصورة الكلية للمعنى النصي.

ب - منظور المؤلف الضمني:

يتخلل منظور المؤلف الضمني صفحات الرواية، ونجده وراء شخصيات مختلفة بأصوات كثيرة، وبوجوه متباينة يصعب كثيراً تحديده، فيظهر بمنظور السارد (هو) ونكتشفه من خلال تعليقاته وتفسيراته وخطاباته التي تحمل في طياتها أفكاره ونظرته الصريحة إلى موضوع الوطن، وكيفية تحليله للأمور، من ذلك قوله:"... لأن هذا الوطن لم يولد بعد، كثر آباؤه فما استطاع أن يولد في وضح النهار، وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة الممزوجة المختلطة..."[3]. فالقارئ يتفاجأ أثناء قراءة هذا الخطاب الذي تجاوز حدود العالم المتخيّل، ويذهب بعيداً ويربطها بموضوع الوطن. ويمكن القول إن السارد يفكر ويحلل بمنطق المؤلف ويرى بمنظوره.

[1] ـ المسرحية، ص40.
[2] ـ المسرحية، ص45.
[3] ـالمسرحية، ص191.

كما نكتشفه من خلال شخصية الأخضر في حديثه مع نفسه، يقول:" انهضوا عودوا إلى مواقعكم، وأقيموا صلواتكم حيثما استطعتم، أوقفوا أجهزة العالم عن الدوران... أعلنوا معارضتكم بجد ومن دون ندم... سلموا بعدالة قضيتكم"[1]. فهذا الحس الثوري والروح النضالية نابعان من اعماق المؤلف، وفي اختياره لصيغة المونولوج الداخلي يظهر حقيقة عمق تفكيره. ثم تتضمن شخصية رشيد منظوره في قوله:"... خلقنا لنظل في مرحلة اللاوعي لنلهو ونمرح بخفة، للحياة لا غير... إنهم آباؤنا طبعاً، إنهم أنهر جفت..."[2].

كذلك تتابع وجهة النظر الجوالة للقارئ بمنظور المؤلف الضمني أو الذات الثانية لكاتب ياسين موضوع الاستعمار والموقف منه، وهذا الموقف يتكرر كثيراً خلف شخصية رشيد بقوله:" ما كان يهمني أن تكون هيبونة قد فقدت مجدها، وأن قرطاج قد دفنت، وأن سيرتا كانت تحتمل ما كتب عليها من العذاب، وأن نجمة قد فقدت بهاءها وذبلت... فالمدينة لا تزهر والدم لا يتبخر مطمئنا إلا ساعة السقوط: كانت قرطاج قد تلاشت، وهيبونة قد عادت إليها الحياة، وسيرتا معلقة بين الأرض والسماء، ذاك هو الحطام المثلث يعود عند الغروب هي أرض المغرب..."[3] هي مواقف فكرية تاريخية حضارية تجاه موضوع واحد هو الوطن.

إذن،تتحرك وجهة نظر الجوالة للقارئ وتتجمع هذه المواقف والأفكار في ذهنه، وتتلاحم المنظورات النصية الأخرى، ويصل إلى إدراك وفهم المعنى العميق للنص. وهنا "تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجاً أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته "[4]، بحيث يربط بين منظورات القصة المتخيلة، ومنظور المؤلف الضمني الذي يتجاوز حدود الخيال ويثير حقائق واقعية تتعلق بتاريخ الوطن وأصله.وتنسجم هذه المنظورات بعضها البعض ليتشكل الموضوع الجمالي في ذهن القارئ، ويدرك أن موضوع رواية نجمة هو الوطن.

---

[1] ـ المسرحية، ص77.
[2] ـ الرواية، ص101.
[3] ـ الرواية، ص190.
[4] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص: 116.

3) -**المبحث الثالث: الصورة الذهنية.**

يقوم القارئ أثناء عملية القراءة بنشاط أساسي، بفعل بناء الصورة ضمن عملية يسميها أيزر بـــ" التركيب السلبي "(la synthèse passive) الذي يتأسس بالضرورة على الصورة، لأن الصورة، حسبه، تُظهر شيئاً لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية، ولا يتوافق مع الشيء المعروض. وإن الطابع البصري لهذه التركيبات السلبية يصاحب فعل القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بعملية تمثيل النص، أي تمثيل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النص، وهذا المعنى يبقى مرتبطا بما يقوله النص، ولا يكون نتاجاً خالصاً لمُخيّلة القارئ([1]).

يبدأ فعل تكوين الصورة انطلاقاً من مخططات النص التي تعتبر جوانب من صورة كلية على القارئ أن يعمل على تجميعها، وبتركيبها فهو يوجد سلسلة تؤدي في النهاية إلى خلق معنى النص. وهذه " الرؤية التصويرية ليست رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل هي في الحقيقة محاولة تصور• ما لا يمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية. وتتمثل هذه الصور في حقيقتها في أنها تلقي الضوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشيء. ويتوقف التصور على غياب ما يظهر في الصورة..."[(2)].

ولتوضيح ذلك، يضع أيزر مجموعة من الأمثلة منها:" الجبل" الذي لا يستطيع الإنسان بعد مشاهدته أن يتخيّله في وضعه ذاك، حيث إن فعل بناء صورة الجبل يفترض مسبقا غياب الجبل، والشيء نفسه مع العمل الادبي، فالجزء غير المكتوب هو الذي يمكّننا من تشكيل صورة عن الأشياء. كذلك في مشاهدة فيلم سينمائي ، يكون قد قرئ في شكل رواية سيكون رد الفعل التلقائي هو الإحباط الكلي، لأن الشخصيات لا تستطيع حمل الصورة التي صنعها القارئ أثناء القراءة وهي " اللحظة التي يتم فيها تضييق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة وثابتة فإن الخيال ينطفئ... وإن البطل في الرواية يجب تكوين صورة عنه، فهو لا يمكن أن يُرى، وبناء على ذلك يتعيّن على

[1] - Voir w. Iser, l’acte de lecture, p 257.

[2] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص: 144

● تستخدم كلمة " تصور " باعتبارها أقرب ترجمة للمصطلح الألماني (Vorstellen)، ومعناه استحضار شيء غير متاح، وتفترض غياب الموضوع أو عدمه. أما الإدراك الحسي فلا يستخدم إلا عندما يكون موضوع ما ماثلاً.(يراجع، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 144).

القارئ أن يستخدم مع الرواية خياله لتركيب المعلومات المقدمة إليه، وبذلك يكون إدراكه غنياً وأكثر خصوصية في وقت واحد. أما مع الفيلم فإن القارئ يقتصر على الإدراك الحسي المادي، ونتيجة لذلك، ومهما يكن الشيء الذي يتذكره عن العالم الذي كوّن صورته، فإنه يتلاشى بقسوة "[1].

يتبيّن من خلال الأمثلة الفرق بين الصورة البصرية في الفيلم، والصورة التي تشكلها اللغة الأدبية، حيث يختلف إدراك الموضوع من حالة الإدراك المباشر إلى حالة الإدراك غير المباشر، لأن الصورة الأدبية تكون دائماً غير محددة تحديداً كافياً للإدراك. وهذا ما يجعلها مصدراً للإثارة لأنها تحوّله عن عالمه الواقعي وتضعه موضع الأخذ والرد بين عالم النص وعالم الحقيقة" فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضاً "[2].

هكذا، فالنص والقارئ مرتبطان معاً، ويندمج أحدهما في الآخر، ومن ثَمَّ، فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلا في ذات القارئ، وليس له وجود مستقل عنها. مثلما يتكون القارئ نفسه بتكوينه للمعنى، وإدراك البنية الكامنة والعميقة في النص، وهنا يكمن الموضوع الجمالي•. وبالتالي" فإن مشكلة تملّك معنى النص تصبح أمراً لا يقل مفارقة عن التأليف، فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولّد حركية التأويل برمتها "[3].

انطلاقاً من هذا الأساس، نعمد إلى تفكيك خطاب كاتب ياسين، وتحديد الموضوع الجمالي، وكيفية انبنائه في وعي القارئ الذي ينفصل عن اللحظة التي يعيشها لكي يعيش عالماً آخر خيالياً، ويساهم في عملية تكوين الصورة العميقة للعمل الأدبي، وبالتالي يمكننا أن نلتمس حضور القارئ الضمني ودوره في إدراك البنية الكامنة في النص. وتكوين المعنى، وتكوين الذات القارئة عمليتان متفاعلتان تبنيها مظاهر النص.

---

[1] ـ فولفغانغ أيزر، عملية القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن: نقد استجابة القارئ، ص 125.

[2] ـ علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، الطبعة الثانية، بيروت لبنان، 1995، ص 9.

● العمل الأدبي هو نفسه الموضوع الجمالي في نظر انجاردن، أي إنه شيء أكثر من " النص "، وهي الفكرة التي يتقاسمها معه الكثير من النقاد الغربيين. إنه الموضوع الذي يشير إليه النص، ولا يمكن أن يتحقق أو يتجسد إلا بالتفاعل الحاصل بينه وبين القارئ. وعلى هذا الأساس كان انجاردن يرى أن للعمل الأدبي قطبين، قطب فني يرجع إلى النص كما أنتجه المؤلف، وقطب جمالي يرجع إلى تحقيق القارئ لهذا النص (voir W. Iser, l'acte de lecture p48).

[3] ـ بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، المغرب 2006، ص 64.

بقراء الخطاب الروائي " نجمة "، تتحدد سلسلة من الصور هي كما يلي:

أ) ـ صورة الماضي الحاضر في النص الروائي:

تتجلى هذه الثنائية من خلال الربط بين أحداث العالم المتخيل والمرجعية التاريخية للنص، بحيث تتمظر صورة الآباء والأجداد وفشلهم في الدفاع عن قبيلتهم من السقوط والانهيار والحفاظ على أرض " كبلوط "، وصورة عبث هؤلاء واستهتارهم، إنهم مثلما يقول رشيد" رجالاً من طينة أبيك وأبي... هو ظل الآباء والقضاة والرواد الذين نقتفي آثارهم... إنهم أنهر جفت لتغدو جداول أقل حجماً وقيمة، تجتمع فلا البحر يقدر ولا أي كان على التعرف على خريرها وهمهمتها... ومن مِنّا يشهد أصله يتعكّر كسيل ماء امتلأ رملاً ؟ من مِنّا لم يصمّ أذنيه حتى لا يسمع خبب الأجداد تحت الأرض..."[1].

وتتلاحم صورة الانهزام والانكسار للآباء والأجداد في القصة المتخيلة، وصورة أرض نوميديا التي لم يستطع يوغرطة استرجاعها تلك" نوميديا القديمة التي تعاقب عليها أحفاد الرومان، نوميديا التي لم يعد فرسانها أبداً من المجازر، كما لم يعد القراصنة الذين أرادوا قطع الطريق على شارل الخامس... لم يلج النوميديون والبربر أطفالهم في بلدهم آمنين، فقد تركوا لنا البلاد عذراء تتخبط في صحراء معادية، بينما ظل الغزاة يتعاقبون عليها..."[2].

ويصل القارئ إلى تجميع عناصر هذه الصورة، وفهم أبعادها بتوظيف معطيات المرجعية التاريخية،" فالنص يحشد المعرفة الذاتية المتوفرة لدى القرّاء على اختلاف أنواعهم ويوجّهها نحو غاية واحدة بعينها. ومهما تباينت هذه المعارف، فالدور الذاتي للقارئ يحكمه الإطار المفترض، إنه كما لو كان المخطط شكلاً أجوف تتم دعوة القارئ ليصبّ فيه مخزونه من المعارف. إذن، فالمعايير الاجتماعية والتلميحات المعاصرة والأدبية كلها تشكل مخططات تصوغ المعارف والذكريات التي يتم استدعاؤها، وتكشف في الوقت نفسه عن أهمية الرصيد بالنسبة لعملية بناء الصورة "[3].

---

[1] ـ الرواية، ص101.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 182.
[3] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص: 150

وبقراءة السياق التاريخي يكتشف القارئ، إذن، الانكسار المتواصل في أرض نوميديا، واستمرار الماضي في الحاضر، إذ تظل هذه الأخيرة تحت وطأة الاحتلال، وتبقى الجزائر مستعمرة " ولم يكن للفرنسيين، شأنهم في ذلك شأن الأتراك والرومان والعرب، إلا أن يتجذروا متمكنين في الأرض، ليظلوا رهائن وطن في المخاطب محاولين استهواءه "[1] مثلما ضيّع الأبناء أيضاً في القصة المتخيّلة أرض كبلوت، ولا يمكننا تحديد هذا المعنى الخفي الذي يخفيه النص ليظهر أن وراء النض الظاهر نصاً يتحرك خفية وبسرية..."[2]، لفهم ما يقال وراء ما قيل، وبالتالي فحضور هذا البناء بين الخيال والواقع والماضي والحاضر يحمل في طياته بُعداً دلالياً عميقاً يتمثل في السقوط والانكسار الحضاري المتواصل عبر الزمن.

ب - صورة نجمة الوطن:

تظهر شخصية " نجمة " في النص بطريقة لافتة للانتباه، فهي غائبة حاضرة. وتأتي في صورة مكثفة تتجاوز أوصافها حدود الأحداث المتخيلة، وتحمل طاقة إيحائية تثير خيال القارئ للبحث وتصور ما وراء هذه المرأة المشؤومة "[3]. و" نجم ذاك جمالها الغامض"[4]، و"" نجم يستحيل نهبه مثل ذلك الضوء الساطع "[5].

وتتراكم هذه الأوصاف، وتخرج الصورة عن نطاقها الطبيعي المألوف، وتأخذ أبعاداً دلالية عميقة، وتلتحم صورة المرأة بموضوع الوطن، مثلما يظهر في قول رشيد وهو يصف نجمة " ذلك الطيف يبتسم بأبهته التي لم أعرف لها مثيلاً من قبل، يبتسم لي كما لوكان خيالاً قد اتخذ أشكالاً وأبعاداً تجسد أمامي مدينة الطفولة، ذلك العالم القديم الذي يفتنني ويبهرني"[6]. وقوله أيضاً " إن الواجب يحتم عليّ، أنا رشيد البدوي المكره على الإقامة، أن استشف الصورة التي لا يقاوم إغراؤها، صورة العذراء ضيّق عليه الخناق صور دمي ووطني: عليّ أن اشهد نشأة نوميديا التي خلفها يوغرطة ميتة، تبعث وقد اتخذت اسمها العربي الأول.."[7].

---

1 - الرواية، ص 107.
2 - بسّام قطوس، تمنّع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة النشر، الطبعة الأولى، الأردن 2002، ص 44.
3 - الرواية، ص 142.
4 - المصدر نفسه، ص 184.
5 - المصدر نفسه، ص 146.
6 - الرواية، ص 113.
7 - المصدر نفسه، 183.

ونجمة التي " أمسى الذين يعرفونها لا يستطيعون تمييزها من بين النساء المارات في الشارع، لم تعد سوى شعاع خريفي خبا بريقه، أو مدينة محاصرة تر فض أن يحلّ بها الخراب..."[1].

وبتحليل هذه المعطيات النصية، وربطها بالسياق المرجعي للنص يصل القارئ إلى تحديد " النص المتمنع وهو بحث فيما وراء النص وما فوقه وما تحته وبحث عن أسراره وخفاياه المتمنعة على نفسها "[2]، لكي يتمكن من تجميع عناصر الصورة الكلية، ويتركب الخيال والحقيقة.

وتحيل نجمة الصورة المتخيلة على صورة الوطن في الحقيقة، ومثلما " كان الرجال يتنازعون، لا حبّها فحسب بل أبوّتها أيضاً "[3]، وضاع أصلها ولم يعرف كذلك" هذا الوطن لم يعد يولد بعد كثر آباؤه، فما استطاع أن يولد في وضح النهار وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة المختلطة... ولا يهم إن كان المد والجزر يعبثان بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله وغمضت واكتسحها عصف وذبول شعب يحتضر في القرة التي لا تعرف الذاكرة متى نشأت، فربضت ككلب عظيم الجثة بين العالم الجديد والعالم الجديد "[4]، والوصول غلى الدلالة العميقة في النص، وبناء الصورة الكلية، وتحديد الموضوع الجمالي لا يتم إلا في ذهن القارئ، وذلك انطلاقاً من تفكيك إشارات النص وتركيب عناصر الصور التي تشير ضمناً إلى الشحنة الدلالية العميقة التي على القارئ تصورها وبناؤها و" لو لم تكن اللغة تحيل بعمق إلى الخارج فهل كانت ستكون ذات معنى ؟ وكيف يمكننا أن نعرف أن العلامة تمثّل شيئاً ما إذا لم تكتسب توجهها نحو الشيء الذي تمثله من استعمالها في الخطاب ؟"[5]. وبالتالي فالمعنى الخفي الذي يخلقه القارئ ليس خلقاً من عدم، بل هو خلق من شيء موجود ضمناً• في النص، وهذا يعني أن مخططات النص وآلياته لا تحمل سوى ظلال لذلك المعنى الذي من واجب القارئ تشكيله وتجسيده، وهو الغرض الاستراتيجي في فعل الكتابة والموضوع المحوري في النص.

---

1 ـ المصدر نفسه، 190.

2 ـ بسّام قطوس، تمنّع النص متعة التلقي، ص 44.

3 ـ الرواية، صص186 - 187.

4 ـ المصدر نفسه، ص ص190- 191.

5 ـ بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، ص 52.

●إن" النص المتشكل هو على وجه من الوجوه مزدوج يرافقه ضمنياً نص آخر يفترضه الأول، ولكن القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهاره ".(يراجع: فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا 1998، ص 43).

وتتحدد في النص المسرحي " الجثة المطوقة " أيضاً مجموعة من الصور الذهنية تتراكم كلها وتساهم في تشكيل المعنى الخفي في النص.

ج) صورة الموت / الحياة:

تتركب هذه الثنائية الضدية بين أحداث المشهد المسرحي، وتتمثل في شخصية "الأخضر" الذي يحاصره الموت من كل الجهات، إذ يتمظهر في صورة الجريح الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة بين الجثث يوم المظاهرة ويقول:" وصل الجنود وأطلقوا الرشاش ووجدت نفسي ملقى على الأرض، وفي فمي ذوق قديم لا أحس ولكن عيناي شبه منغلقة، ثم بدأ الحشد يرقص ولم أتأفف، ليس أكثر من الجرحى الآخرين، لأن الرصاص كان في جسدي..."[1]. وقوله أيضاً :" كومة من الجثث تخطت جهة الحائط، أيادي ورؤوس تتحرك دون أمل ومجموعة من الجرحى أتت لتموت في الشارع... الجثث تعبّر عمّا بنفسها وبضجة كلها الم وأنين..."[2].

ويعبّر الأخضر عن إحساسه بالموت من خلال فشل الشارع في النصر وقمع العدو للمتظاهرين. وتُرسَم فيه صورة الموت الداخلي ويقول:" نحن متنا، جملة غريبة نحن متنا، قتلونا، الشرطة ستحضر الآن لتجمع جثثنا... ولا توجد قوة تفرقنا. نحن متنا وانقرضنا.."[3]كما يستذكرالأخضر إحساسه بالموت عندما قُتِل والده المستهتر عاشق المرأة الأجنبية وهو يقول:" حُمِل في غطاء بينما كنت ألعب في الشارع مع نجمة. نجمة غبنة الأجنبية التي كان أبي قد اختطفها.."[4].

هكذا تتشكل في ذهن القارئ صورة دائرية للموت الذي يحيط بالأخضر في الحاضر وفي الماضي، وينتهي المشهد المسرحي بموته قتلاً بسكين زوج أمه " الطاهر " يقول السارد:" يرتمي الطاهر فوق الأخضر ويطعنه بسكينة... ويتجمع الناس حوله..."[5].

لكن يقرأ القارئ وراء هذه الصورة الدائرية للموت فكرة الحياة التي تُخلق من الموت، ونتبيّن ذلك من خلال صمود الأخضر أمام الموت يقول:" لم أعد جسداً لكن أنا شارع. وينبغي أن

[1] ـ المسرحية، 30، 31.
[2] ـ المسرحية، 15.
[3] ـ المسرحية، ص 17.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 65.
[5] ـ المصدر نفسه، ص 55.

أُضرَب بالمدفع كي أموت ومع ذلك سأبقى دائماً هنا.."[1]. وأيضاً:" يبدو لي ببساطة أن الشعب كان يرقص ولم يكن حزينا... لم أعد أرى البقعة الحمراء التي كنت منطرحاً في وسطها. كان الطقس جميلاً، ولم تكن المظاهرة قد انتهت..."[2].

وتتجسد في هذه الخطابات رؤية عميقة للحياة التي لا تقوم إلا بالموت والتي الضحية، وأن الموت لا يعني الفناء والانتهاء، بل هو السبيل الوحيد من أجل تحقيق الحياة مثلما يبدو في قوله:" لم أعد اشعر بالسكين، إذا أردتما انتزاعه وجب عليّ أن... أترك هذه الشجرة التي أقبل التضحية بعمري لأحميها من الجماد..."[3]. وأيضاً " أخيراً أغادر هذه الموت اللازقة والمدينة الميتة التي أنا مدفون فيها..."[4].

هكذا تتبني وراء هذه الرؤية الدائرية للموت فكرة النضال والكفاح من أجل الحرية، وهي الدلالة الجوهرية التي يصل إليها القارئ من خلال تفكيك مخططات النص وآلياته، وخلق المعنى الخفي في النص المسرحي.

د) صورة نجمة:

تظهر شخصية نجمة في أحداث القصة المتخيلة على أنها المرأة العاشقة للأخضر، وهي ابنة الفرنسية التي تتنافس عليها الرجال لجمالها الساحر، وقد ظلت نجمة في أحداث المشهد المسرحي تبحث باستمرار عن الأخضر.

لكن تُرتسم صورتها بشكل آخر، وتخرج عن نطاق العالم المتخيل، وتحمل دلالات تتجاوز حدود المألوف حيث يقول الأخضر وهو في صراع مع الموت:" هنا شارع نجمة نجمتي الشريان الوحيد أين اريد أن أسلم روحي..."[5]. وفي حواره مع نجمة يذكر:" الآن أسلِّم لك روحي فإن

1 ـ المصدر نفسه، ص 16.
2 ـ المصدر نفسه، ص 31.
3 ـ المصدر نفسه، ص 59.
4 ـ المصدر نفسه، ص 25.
●وقد ارتسمت نجمة في العمل الروائي " رواية نجمة " بنفس الصورة، فهي ابنة الفرنسية التي تنافس عليها الرجال: سيدي أحمد، سي مختار...
5 ـ المسرحية، ص 16.

الغرق لا يشدني إليه... ولكن سواحل جسدك ليسوا إلا هوة وحطام.."[1] وتلتحم مثلما تبدو صورة نجمة المرأة العشيقة بموضوع الوطن الذي سيضحي الأخضر بروحه من أجله.

هكذا وبتفكيك القارئ للعناصر النصية والتخطيط الذي وضعه الكاتب، يكتشف أن "نجمة " هي الوطن في الماضي والحاضر، حيث يضيع اصل نجمة كونها ابنة الفرنسية التي تنافس عليها الرجال - منهم والد الأخضر - ولا يعرف والدها الأصلي، مثلما ضاع اصل الوطن (الجزائر) مع تعاقب الغزاة عليها، وتتواصل صورة الخراب والموت في الحاضر.

وتتأكد هذه العلاقة بين المرأة والوطن بقول مصطفى:" فحتى تحت الرصاص تبقى المرأة مركز القضية "[2].

ويظل القارئ مع هذه النصوص في حالة بحث مستمر، ولا يصل إلى تحديد الشحنات الدلالية الخفية التي ارتسمت في النص، إلا بتفكيك العناصر النصية والتوليف بينها في الوقت نفسه، وبالتالي اكتشاف العلاقات بينها وبناء الدلالة العميقة للنص المسرحي، ومن هنا لا يكتمل الفعل المسرحي إلا بوجود القارئ.

---

[1] ـ المصر نفسه ، ص 29.

[2] ـ المصر نفسه، ص 32.

المبحث الرابع: بنية الفراغات في الخطاب

تقديم: مفهوم الفراغات (Leerestelles).

يناقش " أيزر " مفهوم الفراغ• في ضوء دراسته لموضوع التفاعل والتواصل في العمل الأدبي، ويرى أنه لكي تنجح عملية التواصل وينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالباً ما يزعزع تجربته المكتسبة، ويعطّل توجيهاته الخاصة، فلا بد للنص" أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما "[1]؛ أي ينبغي على النص أن ينطوي على مجموعة من العناصر أو العوامل التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين المتلقي. غير أن هذه العناصر الموجِّهة " لا يمكن أن تمتلك أي محتوى محدد مسبقاً.. و لا يمكن تصورها كقيم إيجابية محددة، ومستقلة عن سيرورة التواصل "[2]. ويقصد بهذه العناصر تلك الفراغات التي تتخلل صفحات النص الأدبي من خلال تساؤلات القارئ اثناء القراءة، وتلك الأجزاء الغامضة التي تثير التوتر والقلق في نفسيته، وذلك الصمت الذي يحرضه على فعل البناء وتشكيل المعنى.

ويوضح أيزر هذه الفكرة من خلال فرجينيا وولف وتعليقها حول جين أوستين (JaneAusten) ويقول:" هي سيدة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو في الظاهر. إنها تحثنا على إضافة ما ليس موجوداً هناك، وما تقدمه هو شيء تافه فيما يبدو. ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضفي على المَشَاهِد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر استمراراً. ويكون التركيز دائماً على الشخصية الحكائية... فدوران والتواءات الحوار تشغلنا بحالة من التشوق. إن انتباهنا يتوزع بين لحظة الحاضر والمستقبل... وهنا بالفعل، أي في هذه القصة المكتملة والمنحطة على العموم، تكمن جميع عناصر عظمة حين أوستين "[3].

والشيء المفقود في هذه المشاهد، والتي تبدو تافهة في ظاهرها هي التي تمثل الفراغات•، إنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره، وهي كفراغ " لا شيء " في حد ذاتها،

●ترجم هذا المصطلح في النقد العربي بعدة ترجمات، نذكر منها: الفجوات، البياضات، الإبهام، اللاتحديد، التفككات، الغموض، الصمت، الثغرات... ونشير إلى أننا سنعتمد لفظ " الفراغ " في هذه الدراسة، لكونها الترجمة الشائعة في الساحة النقدية، وأيضاً لالتزامنا بما جاء في كتاب أيزر " فعل القراءة " في الترجمتين معاً، فوُظِّف مصطلح الفراغ في ترجمة عبد الوهاب علوب، وكذا في الترجمة المغربية مع حميد لحمداني، والجلالي الكدية. على الرغم من أن هذه الأخيرة لم تترجم كل الكتاب، بل اكتفت ببعض فصوله فقط.

1- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص 146.

2 - W. Iser, l'acte de lecture, p 297.

3 - فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص: 100

وباعتبارها " لا شيء " تُعدّ قوة دفع حيوية لبدء التواصل، وذلك عندما يشارك القارئ في ملء هذه الفجوات وسدها، وهنا يقوم التفاعل الديناميكي بين النص القارئ والقارئ النص.

وتظهر المشاهد التافهة - التي تتحدث عنها فيرجينيا وولف - عميقة بصورة مدهشة، إذ تتولد في مخيّلة القارئ الشيء غير المذكور والعميق، وما ذُكِر يتوسع لكي يأخذ دلالة أكبر.

إذن، التواصل بين القارئ والنص " عملية لا يحركها ولا ينظمها سَنَن معطى، بل تفاعل مقيّد وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني بين الكشف والإخفاء. إن ما هو خفي يحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشوف؛ ويتغيّر ما هو صريح بدوره عندما يبرز إلى الضوء "[1].

ويفهم من هنا أن الفراغات• هي تلك الصلات المفقودة في الخطاب، وهذه التفككات والانفصالات (les disjonctions) التي يتضمنها النص على مستوى السرد أو الحدث، والإضمارات (les ellipses) التي تعرفها المكوّنات النصية، وهي تثير القارئ وتحدث التوتر الذي يحفزه على ملئها بواسطة التخيّل والتمثيل.

وتتمظهر الفجوات والفراغات على مستوى الخطاب عندما ينكسر مسار الأحداث بشكل فجائي، وقد تستمر في اتجاهات غير متوقعة. فمن أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة، ثم يستمر بالتقديم الفجائي لشخصيات جديدة. وهذه التغيرات المفاجئة غالباً ما تتميز بفصول جديدة. كما أنه في لحظة قراءة لا نجد إلا مقاطع الرؤى النصية ماثلة أمام وجهة نظر القارئ، وصلة كل

•يقول روبرت هولب في دراسته لبنية الفراغ عند أيزر:" ليس من المستطاع على نحو مماثل العثور على تحديد كاف لهذا المصطلح في كتاب فعل القراءة.."(روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ص 147).

[1]ـ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص: 100

•يرى روبرت هولب أن بنية الفراغ شغلت موضعاً رئيسياً في تفكير أيزر منذ مقالته عن " بنية الجاذبية "، وقد عرفت هذه البنية كما عُرِف " موضع الإبهام " عند إنجاردن بأنها " المنطقة المشاع للإبهام "، والواقعة بين وجهات النظر المخططة فإن ما يشكل الفراغ حقاً لم يوضح قط، ومع ذلك ففي وسع المرء أن يتخيل أن غياب التعريف كان متعمداً من جانب أيزر، لأنه في رده على نقد وجه إلى مقولة الإبهام المجهَّلة عنده، يعلّق بقوله على النحو التالي:" إنني أقف مع الراي القائل إن الإبهام مقولة مجهَلة إلى أبعد الحدود، إنه يمثل ـ على أحسن الفروض ـ قضية كلية في نظرية الاتصال، ومع ذلك فإن تعريفه ربما انصرف به كونه قضية كلية تحدد عملية الاتصال ". وعلى نحو جلي يصدق الشيء نفسه بالنسبة إلى وحدة الاتصال التي تحكم الإبهام، وهي الفجوة أو الفراغ "(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 147).

لكن، تجدر الإشارة هنا ـ بالنظر إلى النقد الذي وضعه الناقد هولب ـ إلى أن كتاب " فعل القراءة " في فصله الأخير المعنون بـ" التفاعل بين النص والقارئ "، قد ناقش فيه أيزر مفهوم الفراغات، ووضع مبحثين لتوضيح ذلك وهما: اللاتماثل بين النص والقارئ، و" كيف تبدأ عملية التكوين ". لكن والمتفق عليه مع رأي الناقد هولب هو عدم تحديد أيزر هذه الفراغات في تعريف دقيق واضح يسهّل الفهم على القارئ المبتدئ خاصة، بل نستنتجه من خلال تتبع مناقشته للموضوع وعودته إلى مفهوم اللاتحديد عند إنجاردن.

مقطع منها بالآخر غالباً ما تكون معطّلة. ويزداد عدد الفراغات نتيجة لتشعب كل وجهات النظر النصية؛ لذا فوجهة نظر السارد غالباً ما تنقسم إلى وجهة نظر المؤلف الضمني في مواجهة وجه نظر المؤلف الحقيقي بوصفه سارداً؛ وقد توضع وجهة نظر البطل في مواجهة رؤية الشخصيات الثانوية؛ ورؤية القارئ المفترض بين الموقف الصريح الذي ينسب له والتوجه الضمني الذي يتحتم عليه أن يتخذه من هذا الموقف[1].

استشهد أيزر في دراسته ومناقشته بنية الفراغات● بعدة نماذج وأنواع مختلفة من الكتابة الروائية منها؛ الرواية التعليمية والقصص المسلسلة والرواية الحوارية. يستند في الرواية التعليمية إلى رواية " لوس وجاين "(Loss and Gain) للكاردينال نيومان (Cardinal Newman)، وهدف الرواية دعائي وتعليمي، وبالتالي يقل عدد المساحات الخالية والفراغات، وموضوعها معطى ومحدد بشكل واضح، وهو الحاجة للتحوّل إلى الكاثوليكية، في ضوء مشكلات الحياة في العالم الحديث. وبذلك فإن المشكلة هي مجرد تأمين الاتصال، وهو ما يعني ضرورة ربط توقعات جمهور القراء بميولهم بالمضامين ربطاً سلساً. وبمعنى آخر، فإن استراتيجيات النص يحب أن تُؤَمِّن عملية التواصل بشكل جيد، والتي ستمتد إلى مخزون خبرة القارئ ومرجعياته السياقية، والتقنيات الموظفة لمثل تلك الأغراض التعليمية قد تسهم بقسط وافر في إعادة بناء تاريخ الأنماط الذوقية والمشاعر والمعايير وميول جمهور القراء[2].

ويصل هذا الأخير من دراسته للرواية التعليمية، وكذا الروايات الواقعية الاجتماعية أن استراتيجيتها لا تسمح بمشاركة القارئ إلا بقدر قليل بحيث على النص أن يقود القارئ إلى الموقف الصحيح، وبذلك، فإن كل ما عليه إلا أن يبني الموقف الموضح له. والكاتب في مثل هذه الروايات لا يخرج عن معايير قرائه، وهو يحقق سيطرته بتقييد دلالات فراغاتها بالإجابة بالإيجاب أو بالسلب.

---

[1] ـ راجعفولفجانج أيسر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، ص : 198

● يترجم مصطلح الفراغات بـ" الشواغر "(يراجع: روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار سوريا، الطبعة الأولى، 2004، ص 160).

[2] ـ يراجعفولفجانج أيسر، فعل القراءة ، ص : 193

والفراغات باعتبارها الصلات المفقودة بين مقاطع الرؤية، لا تسمح إلا بهذين الاحتمالين، ورؤية البطل في هذه الأعمال تنتظم بطريقة لا تكون أمام القارئ إلا الاختيار البسيط بين القبول والرفض في ربطها بسائر الرؤى.

وإذا كانت الفراغات تثير النشاط التخييلي في القارئ بتعطيلها للقدرة على الربط، فهذا يُستغل لأغراض تجارية. والحضور المكثف لهذه الفجوات في النصوص بالضرورة تضمن النجاح والترويج لهذا الصنف من الروايات. وأحسن مثال على هذه التقنية " القصة المسلسلة" وعندما تنشر في المجلات، وعلى صفحات الجرائد والصحف، تجذب جمهوراً إليها(وبالتالي الترويج للمجلة). وقد اعتمد الروائيون الواقعيون هذه الطريقة في القرن التاسع عشر، فكتب " تشارلز ديكينز "(Charles Dickenz) الكثير من رواياته في صورة حلقات أسبوعية، وكان المؤلف يحاول استكشاف تصورات القراء عن بقية القصة لاستكمالها.

وقد اكتسب قراء القرن التاسع عشر خبرة كبيرة في هذا السياق، وتوصلوا إلى قراءة الرواية في أجزاء أفضل من قراءتها في شكل كتاب. وغالباً " ما تميل هذه القصص إلى التفاهة، لأنها لا بد أن تخاطب جمهوراً عريضاً لكي تحقق النجاح تجارياً، وبالتالي فهي لا تجرؤ على الإفراط في انتهاك رصيد المعايير والقيم السائدة لدى جمهورها.."[1]، بحيث بقراءتنا لمثل هذه النصوص في حلقات وأجزاء متقطعة بالضرورة سوف تستحوذ على اهتمامنا، إذ كثيراً ما يقطع فيها مسار الحدث عند نقطة تثير التساؤل، وتبعث التشويق في القارئ، حيث يرغب في معرفة ما سوف يأتي. وخلق هذه الإثارة هي النتيجة الأساسية لتقنية القطع. أما إذا قرئت في شكل كتاب، فإن إمكانية تركها جانباً تظل قائمة.

ويشير " أيزر" في هذا الصدد إلى تقنيات القطع الكثيرة، ويرى أن القطع المفاجئ على شخوص جديدة، أو على حبكة مختلفة من الطرق الشائعة لتكثيف النشاط التخيلي لدى القارئ الذي يعمل على البحث عن الصلات بين القصة التي ألّفها وبين المواقف الجديدة التي يصعب التكهن بها، فيواجه عدداً كبيراً من الاحتمالات، ويعمد إلى بلورة الحلقات المفقودة. وتدفع هذه الفراغات القارئ لبث الحياة في القصة نفسها، والتعايش مع شخصياتها. وبهذا تنتج القصة المسلسلة نوعاً

---

[1] ـ راجعفولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص : 194

خاصاً من القراءة، وتعتبر سمة القطع فيها غرضاً استراتيجياً، ويضطر القارئ أمام هذه الوقفات المفروضة والمتعمدة، إلى اللجوء والعودة إلى التخيّل وإعمال قدراته الإدراكية من أجل ملء هذه الفراغات.

ويعطي هذا الباحث مثالاً ثالثاً يختلف تماماً عما سبق، حيث مثالاً ثالثاً يختلف تماماً عما سبق، حيث يعود إلى روايات " إيفيكومبتونبورنيت "(Ivy Compton Burnett)، ويرى أنه لم تكن الفراغات في رواياتها مقيدة كما في الرواية التعليمية، ولم تستغل تجارياً كما في القصة المسلسلة، فكل رواياتها تتألف من حوار لا ينقطع بين الشخصيات، إلا أن هذا الحوار يذهب إلى ما هو ابعد من توقعاتنا العادية عن الحوار... والشخصيات المتحاورة تنشأ جميعاً من خلفية واحدة، وبالتالي فالتواصل بينها يحكمه قانون واحد. كما أنها تفي بشرط حيوي آخر من شروط أفعال الكلام الناجحة؛ فتُوجِّه أسئلة لبعضها البعض لكي تضمن أنها فهمت ما يقال... ومع ذلك فالمحصلة فشل متواصل، بل كارثة. ولا تساعد أفعال الكلام على اختلافها على فهم الحقائق والمقاصد، بل تكشف المزيد من الكوامن الناتجة عن كل عبارة... وكلمات كل كتكلم تترك شيئاً مفتوحاً؛ ويحاول الطرف الآخر أن يملأ الفراغ بكلمات من عنده، وهو ما يترك بدوره مزيداً من الفراغات يكون على الطرف الآخر أن يملأها أيضاً[1]، وبالتالي تعمل الفراغات ضد توقعاتنا العادية للحوار طالما أن القطة المحورية ليست ما يقال، بل ما لم يتم قوله.

هكذا رأينا من خلال النماذج الروائية كيف يمكن توظيف الفراغات في النص الأدبي لأغراض دعائية وتجارية وجمالية، فالرواية التعليمية التي تحدّ منها لكي تنقل وجهة نظر ما في حين أن القصة المسلسلة تزيد وتضاعف من توظيفها من أجل حث فضول زائد. أما الرواية الحديثة فتجعلها موضوعاً من أجل مواجهة القارئ بتصوراته وتأويلاته الخاصة، وذلك " بخرق النسيج الموحّد والمتكامل للعمل الأدبي، وخرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي، وكذلك في توحيد أكثر العناصر اختلافاً عن بعضها، وعدم الانسجام فيما بينها.."[2].

ويرى " أيزر " أن الذي يهمنا ليس هذا التباين في توظيف الفراغات، بل البنية التي تقوم عليها، إذ بتعطيل تماسك النص تتحوّل الفراغات تلقائياً إلى قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك هذا"

---

[1]ـ فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 196.

[2] ـ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، 1986، ص 21.

الصمت في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد... حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذي تكشف عنه القراءة... لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته، فهي في كل مكان ولا مكان لها.."[1]. وبهذا فهي تلعب دوراً أساسياً في تفعيل هذه العلاقة اللاتماثلية بين الطرفين، إذ" إن الفجوة هي عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة.."[2].

طاقة النفي:

يضيف " أيزر " نوعاً آخر من الفراغ يتمثل في مختلف إمكانات النفي• التي تلغي العناصر المألوفة في وعي المتلقي، وتظهر المعايير الأدبية والاجتماعية التاريخية المنتقاة في الرصيد النصي، معطّلَة ومشوَّهة أي منفية. وهذا النفي أو السلب• (la négation) هو الذي يضعها موضع المراجعة والمساءلة، ويسمح للقارئ بإدراك عجزها ونقصها.

ويستعرض " أيزر " في تحليله لهذه التقنية تطورات الرواية الغربية من القرن الثامن عشر إلى التاسع عشر، وصولاً إلى الرواية الحديثة والتغيرات التي طرأت عليها" وتعتبر رواية "تريستردامشاندي" مثالاً جيداً في هذا الصدد، حيث تتغير فيها وجهة نظر القارئ بصورة متكررة وفيما بين عدد كبير من الرؤى النصية، وبالتالي فهي تبدأ في التقلب بين رؤى الشخوص والرواية والقارئ المفترض، وتخضعها جميعاً لعملية تحوّل متبادل... إلا أن رواية القرن الثامن عشر تركت الرواية ثابتا على قمة الهرم، فكانت أحكامه نقاطاً ثابتة في السرد تحث القارئ على التخلي عن الموقف المقرر له بحيث يتمكن من استيعاب وجهة نظر الرواية..."[3]. والتغير الطفيف الذي

---

1 ـ سارتر، ما الأدب ؟، ص 53.

2 ـ نورثروب فراي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1990، ص 46.

● تجدر الإشارة هنا إلى أن الباحث " طليمات عبد العزيز " يفهم طاقة النفي هذه التي ينطوي عليها النص، باعتبارها رفضاً لبعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف أو أفكار، وهو الشيء الذي يجعل في نظره العلاقة غير المتناسبة تقوم بين النص والقارئ.(يراجع: عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ أيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6: 1992، ص ص63، 68).
لكن الأمر غير ذلك، فالنص هو الذي ينفي العناصر المألوفة في وعي القارئ.

●وهو المصطلح الذي يستعمله المترجم في كتابه " نظرية التلقي " حيث يقول:" غالباً ما يصير القراء على وعي في عملية القراءة بمعايير النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه، ويقوم معظم الأدب بوظيفة وضع هذه المعايير موضع المراجعة. ومن خلال ملء الفراغات يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة، وعندما يحدث هذا يقع السلب، وينشا فراغ حيوي على المحور التزامني لعملية القراءة "(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 148).

3 ـ فولفجانج ايسر، فعل القراءة، ص 204.

طرأ على الرواية هي هذه المرحلة هو تحوّل السارد نفسه إلى شخصية، وتفتيت وتجزيئ رؤية الشخصية والسارد تحدث تحوّلاً في المجال المرجعي لوجهة نظر القارئ، وهذا ما يدفعه إلى إنتاج مقاييس جديدة للحكم على الأحداث ومغزاها.

وبدأت رواية القرن التاسع عشر في إعداد قارئها ومساعدته على الاستجابة" وتعددية المواقف القابلة للربط تنتزع القارئ مما يألفه بصورة مستمرة، إلا أن وجهة نظره لا يسمح لها بالثبات على أيّ من هذه المواقف. وبالتالي فالمواقف لا تبدأ في التكتّل إلا حين تبدأ من خلال شرطيها في نفي بعضها البعض. ولكن حينئذ يجب على القارئ أن يرفع إلى مستوى اكتشافاته،... للاستجابة التي يطلبها منه عالم يزداد تعقيداً.."[1].

ويظهر التغير في الرواية الحديثة في نمط التفاعل بين النص والقارئ، بحيث زادت درجة الإبهام والمساحات الخالية في بنية النص التي تنتظر التحديد والتجسيد، ويتمظهر هذا بصفة جليّة في رواية " أوليس " لجيمس جويس (James Joyce). وإذا أمعنا النظر في رؤية السارد في " أوليس " نجد أنه من الصعب أن نعثر عليه، ونجد أنفسنا أمام مجموعة من تقنيات السرد، إلا أنها منظمة تنظيماً فائقاً، وهي تتداخل فيما بينها، وهذا التشتت يمنع من العثور على نقطة تتجمع عندها، أو يمكن توجيهها منها. وأيضاً تفتقد هذه الرواية للسارد الذي يعتبر من المسلمات في وعي القرّاء، وكذا غياب التوجيهات والتوضيحات التي يقدمها عادة المؤلف الضمني للقارئ. وهذا يخلق لدينا الانطباع بالضياع وعدم الفهم، خاصة مع تفتيت أنماط السرد المألوفة، والتحوّل المكثف لوجهات النظر يمنع القارئ من الوصول إلى أية نقطة محورية في النص، ولا يستطيع أن يعثر على التوجيه الذي كان يتوقعه. وهذا الأمر يؤدي إلى الاضطراب والارتباك في ذهن القارئ، ويدفعه إلى إثارة خلفية توقعاته التي لا تستجيب لما يقدمه النص من مواقف وأفكار وإحباط، مثل هذه التوقعات الأساسية يترك فراغاً كان يملؤه عادة السارد التقليدي.

وإذا لك يؤدِّ النص الأدبي وظائفه المتوقعة منه، و" لجأ إلى تكنيك تحويل الوظائف المتوقعة إذا " وظائف سالبة" - وهو إغفال متعمد - لكي يستحضر عدم أدائها في وعي القارئ، فإن من لا يعرف هذه الوظائف التقليدية يفقد تلقائياً الهدف التواصلي من هذا التكنيك المطبّق على نطاق واسع

---

[1] - المرجع نفسه، 206.

في الأدب الحديث، ويساوره الإحساس بالارتباك... ولكن كلما زادت معرفة القارئ بالوظائف التي أصحبت الآن " غير مؤداة " زاد تحديد توقعاته، وبالتالي يزداد إحساسه بإحباطها. والنصوص الحديثة تدرج هذه التوقعات ضمن بنيتها التواصلية بغرض تحويلها..."[1]. لذلك فإن اتهام الأدب بالتعالي والاقتصار على فئة دون أخرى ليس له ما يبرره، إذ لو كان البديل هو تحقيق التوقعات، لكان الأدب بلا قيمة وبلا وظيفة على الإطلاق، وبالتالي فتحويل النصوص الحديثة لمرجعية القارئ المألوفة ونفيها، وإغفال هذه الوظائف المتوقعة، يفتح النص على تخمينات القارئ، وهذا نمط فريد من التواصل.

وتعتبر رواية " أوليس "[2] في نظر البعض بنية فوضوية ومعقدة وهدامة، جراء التوتر والإرباك الذي تحدثه في نفسية قارئها، لكن هنا يظهر التفاعل بين النص والقارئ، بحيث يعمد هذا الأخير إلى إحضار العناصر المرجعية المألوفة (التاريخية، الاجتماعية، الثقافية، الأدبية) من أجل إلغائها ونفيها. ومن ثَمّ يحدث التعديل على مستوى وعي القارئ، إذ من خلال هذه الفراغات إذن" تتخذ عملية النفي قوتها المثمرة، ويعود المعنى القديم الذي تمّ نفيه إلى الوعي حين يتم فرض معنى جديداً عليه؛ وهذا المعنى الجديد غير متبلور، لذا فهو يحتاج إلى المعنى القديم الذي تحوّل على أثر النفي إلى مادة للتأويل يُصاغ منها المعنى الجديد "[3].

هكذا تتميز تقنية النفي بقدرتها على توصيل تجربة جديدة وغير مألوفة، وباعتبارها ما " لم يُفهَم بعد " فهي تمثل تجربة النص الجديدة التي تختلف عن التجارب السابقة المعروفة بشأن العالم أو الواقع.

ومن هنا تصبح الفراغات وطاقة النفي عند " أيزر " بمثابة الأدوات الجوهرية والقوة الأساسية لقيام عملية التواصل بين القارئ والنص. ولأن النص هو" نسيج فضاءات بيضاء ينبغي

---

[1] ـ فولفجانج ايسر، فعل القراءة، ص ص207، 208

[2] ـ يقول أمبرطو إيكو في دراسته " للأثر المفتوح " وقد اعتبر رواية " أوليس " أحسن مثال للنص المفتوح:" عمل جيمس جويس يمنحنا المثال الحي للإبداع المفتوح.. فقوة أوليس (Ulysse) بدلاً من أن تسير في اتجاه محدد، تنثال في جميع الاتجاهات... عالم أوليس إننا نكتشف وكأنه مدينة نعود إليها دائماً لكي نجد وجوهاً ونفهم أناساً... لقد أنجز جويس بمهارة تقنية عالية لكي يقدم لنا عناصر هذه الحكاية في ترتيب يسمح لنا بالوصول إليها بأنفسنا. إنني أشك في أن ذاكرة إنسانية ما تستطيع بعد القراءة الأولى أن تتقبل كل متطلبات أوليس. وعندما نعيد قراءتها يمكن أن نبدأ القراءة من أي مكان في النص وكأننا أمام كل شيء متجانس يشبه مدينة حقيقية يمكن أن ندخلها من جميع الجهات.."(أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا 2001، ص 24).

[3] ـفولفجانج ايسر، فعل القراءة، ص 215.

ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة)؛ تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)؛ والحق أن النص لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذلقة، وذروة الاهتمام التعليمي، أو في حال من الكبت قصوى، إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة... ومن ثَمّ لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك القارئ المبادرة التأويلية.."[1].

وينتقل القارئ خلال سيرورة القراءة بين هذه الأجزاء النصية من أجل استكمالها، وبناء المعنى الجمالي للنص، والبحث فيما لم يقله (المسكوت عنه) انطلاقاً مما قاله. وتُخلَق بذلك إمكانات الربط[2] بين هذه الأجزاء النصية، وتحديد العلاقات فيما بينها، وبالتالي تنظيم مشاركة القارئ في موضوع القراءة، ملء الفراغات، وتفكيك الإبهام، وتحريك الصمت.ويتغيّر هذا باستمرار خلال فعل القراءة، بسبب التأثير التراجعي الذي تُمارسه المعطيات النصية، والآفاق الجديدة التي تسمح له برؤية الأبعاد الدلالية التي لم يكن يرها في الأجزاء النصية خلال لحظات القراءة السابقة. وسوف تكون هذه التأثيرات دائماً في اتجاه التصحيح والإدماج؛ أي تصحيح التشكيلات الدلالية السابقة، وبناء تشكيلات جديدة. وهذا ما يعطي التواصل بين النص والقارئ سمتها التفاعلية[3]. وكلما تعددت الفراغات تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص، وكلما زادت حيوية وإنتاجية نشاط التخيّل والتمثيل لدى القارئ.

●انجاردن ومواقع اللاتحديد•:

استند أيزر في دراسته بنية الفراغ إلى البحث الذي بلور فيه رومان انجاردن مفهوم "مواقع اللاتحديد"[4]، ويرى هذا الأخير في تحليله للموضوع أن العمل الأدبي(الفني) كيان قصدي غير

---

[1] ـ أمبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 1996، ص 63.
[2] - Voir : W. Iser, l'acte de lecture, p 340
[3] ـ يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر 2007، ص 288.
● ترجم مصطلح " مواقع اللاتحديد " في كتاب فعل القراءة بـ" مواضع الإبهام "(Unbestimtheitsstellen). وترجم من الفرنسية (lieud'intermination) بـ" مكان الالتباس "، وفي هذا نظر.(يراجع: فرانك شويروجين وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي/ تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، الطبعة الأولى، سوريا 2000، ص 148).
[4] -Voir : Ingarden (Roman), l'œuvre d'art litteraire, ed Allemande 1983, p 299

معيّن بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته (كما هو الشأن في الأشياء الواقعية والأشياء المثالية على السواء). فهو يعرض " كبنية تخطيطية● تجعل القارئ في علاقة وثيقة بالعمل الأدبي، ويمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي "[1]، إذ يشتمل النص على العديد من المواقع أو النقاط التي تتسم بالإبهام، وعدم الوضوح، ويقوم القارئ بإكمالها، فهي تبعث في نفسه ذلك التوتر الذي يطلق نشاطه التكويني، والذي لا ينتهي إلا بتشكيل الموضوع الجمالي المقصود.

كما يطرح هذا الباحث ما يسميه بعملية التجسيد (التحقيق) التي هي نتيجة حتمية تأتي بعد ملء هذه المواقع الغمضة في النص، وبالتالي تحقيق هوية النص وتحديده. وزيادة على ذلك، يحتفظ بالدور الأساسي في عملية التجسيد للانفعال الأولي (الإحساس الأصلي) الذي يُوَلِّد لدى القارئ اضطراباً داخلياً ناجماً عن غرابة التجربة الجمالية، ويدفعه إلى تنشيط أفعال البناء التي تنتهي إلى تشكيل الموضوع الجمالي. ومن هنا يفرض " انجاردن " على القارئ ألا يملأ مواضع الإبهام كلها، لأن وجودها في حد ذاته جزء من القيمة الجمالية للعمل الأدبي، إذ إن الكثير من المبهمات لا ينبغي ملؤها، وإنها إذا ما وجدت ما يبررها فهي تؤثر على القيمة الجمالية، بل تقضي عليها أيضاً.

وينتقد أيزر نظرية انجاردن في عدة نقاط: أولاها تتعلق بالسمة التواصلية التي استبعدها وأغفلها انجاردن عن مفهومي " مواقع اللاتحديد " و" التجسيد "، بحيث اعتبر هذا الأخير التجسيد على أنه تحويل احتمالات العمل إلى واقع وليس تفاعلاً بين النص والقارئ. و" مواقع اللاتحديد "● " عنده لا تؤدي إلا إلى إكمال راكد يختلف عن العملية النشطة التي يدفع القارئ فيها إلى التحوّل من رؤية نصية إلى أخرى، ويوجد بنفسه الصلات بين المظاهر المخططة، وبذلك فهو يحوّلها إلى سلسلة متتابعة من العلامات "[2]، ويملأ القارئ حسبه هذه المواضع غير المتعيّنة بكيفية آلية،

● ينبغي أن نشير إلى الخلط الذي ورد في كتاب " الأصول المعرفية لنظرية التلقي " بين ما يسميه انجاردن بـ "" المظاهر التخطيطية ومفهوم الفجوات، إذ يطابق بينهما الباحث ناظم عودة خضر، ويجعلهما بمعنى واحد.(يراجع: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة الأولى، الأردن 1997، ص 157).

[1] ـ إسماعيل عز الدين، علم الجمال عند رومان انجاردن، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1998، ص ص153 - 163.

● " يأتي أيزر بمصطلح الفراغات وهو ننفسه مفهوم عدم التحديد عند انجاردن "(خوسيه ماريا بوثويلوريفانوكس، نظرية اللغة الأدبي، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة 1992، ص 134). لكن في الحقيقة فقد طوّر أيزر هذا المفهوم.

[2] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص 182.

وانطلاقاً من تجربته المكتسبة التي يستدعيها النص بطريقة تلقائية[1]. وهكذا ينتفي أي تفاعل بين النص والقارئ.

ويستبعد أيزر هذه النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة افقية من النص إلى المتلقي، وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على انجاردن. ويتبيّن أن عملية الملء " لمواضع الإبهام " تخضع لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي " المخزون المعرفي للنص "، ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص.

ويذهب أيزر في الأخير إلى أن الإنجاز الحقيقي لانجاردن هو أنه بفكرته عن التجسيد أعلن خروجه على النظرة التقليدية للفن، باعتباره مجرد عرضن ونظرته إلى العمل الأدبي بكونه مجرد بنية تخطيطية تنطوي على مجموعة من مواقع اللاتحديد، ويقوم القارئ باستكمالها.

1 - تقنية الفراغات:

لقد شغلت بنية الفراغ والفجوات النصية في رواية نجمة موقعاً هاماً، بحيث تشكلت أحداثها في نسيج يميّزها عن النصوص الإبداعية الأخرى، وفتحت المجال أمام مشاركة القارئ في إعادة بناء أجزائها وتنظيمها. وقد نتساءل هنا، كيف يمكن لتقنية الفراغ أن تحدث وقعاً جمالياً يميز النص عن غيره ؟ وكيف يتمظهر الفعل التواصلي بين القارئ والنص من خلالها ؟ وما دور الفراغ في قيام الفعل الإبداعيواكتماله ؟

انطلاقاً من هذه التساؤلات وغيرها، سنعمل على دراسة تقنية الفراغ في نص رواية نجمة، ومعرفة كيفية انبنائها وتحديدها من خلال هذه النقاط الثلاث:

أ - التقطيع في فعل السرد:

لقد ساهم فعل السرد وطريقة انبنائه في خلق شبكة من الفجوات اللامتناهية، أحدثت توترا كبيراً في مخيّلة قارئها اثناء القراءة، ونلتمس ذلك من الصفحة الأولى الرواية حين بدأ السارد

[1] - Voir, W. Iser, l’acte de lecture, p 11

بضمير الغائب فعل السرد بـ:" بدا عند الفجر شبحه على العتبة فارتفعت رؤوس الحاضرين تستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير تأثر.

تفحص مراد الهارب.

لم تأت شيئاً عجباً، وسيقبضون عليك ثانية

إنهم يعرفون اسمك..."[1].

ويتمظهر لنا هذا الفراغ الذي تبدأ به أحداث القصة الحكائية، بحيث نتساءل: من هؤلاء ؟ ولماذا دخل السجن ؟ ولماذا فرّ منه ؟

ويحدث الانقطاع في فعل السرد، وتحدث الدهشة في نفسية القارئ عندما يقرأ:" كان السيد ريكارد يجلس أمام مقود حافلته ذات الثلاثة والثلاثين مقعداًن على الساعة السابعة، وقد اتخذ ستون فقيراً معدماً لهم فيها مكاناً وسط سحابة من الدخان. ترنح القابض على درجات الحافلة. كان المسافرون يعرفون من هو السيد ريكارد..."[2]، إذ يشرع السارد في عدة صفحات في التعريف بهذه الشخصية، ويحس بهذا الانكسار في مسار السرد مقارنة بالنقطة التي توقف عندها، حيث تركز السرد على العمال في الحظيرة.

وينتهي هذا الانقطاع إلى انقطاع آخر، وتعود فيها أحداث العمال في الحظيرة، حيث يصل فعل السرد مع القصة المضمنة للسيد ريكارد التي أخذت حيّزاً كبيراً، إلى استكمال الحكي، وفي مقطع قصير عن توجه العمال إلى العمل دون صديقهم الأخضر. لكن يتوقف السارد فجأة ويحدث الفراغ مرة أخرى ويقول:" لبست سوزي فستان يوم الأحد. " ولست في حاجة لحاصرة الصدر. بل إن نهديّ ليؤلماني ". وذهبت إلى السوق مسرعة كالريح ثم عادت ووضعت في السلة..."[3].

تثير هذه الانقطاعات المتواصلة القلق والاضطراب في ذهن القارئ الذي كان ينتظر استكمال أحداث القصة المحورية، وتفسح هذه الفجوة الت يخلقها السرد المكان لهذه القصة المضمنة، حيث نتعرف على شخصية " سوزي " ابنة السيد " إرنست ". ويضطر القارئ هنا إلى العودة إلى الوراء لكي يملأ الفراغ الذي أحدثه السرد عندما أشار إلى قصة السيد ريكارد وصداقته

[1] - الرواية، ص 6.

[2] - الرواية، ص 9 - 14.

[3] - الرواية، ص 15 - 16.

للسيد إرنست والد سوزي، والعلاقة التي ستربطهما مستقبلاً - زواج ريكارد بسوزي - ولم يعرف حينها القارئ من هي سوزي ؟ وبالتالي يعتبر هذا المقطع بمثابة الإجابة عن الأسئلة التي بقيت دون إجابة.

يعود الحديث عن الأصدقاء في مشهد وهم في الحانة" دعا مزيتن الجماعة للشرب، وسبقهم متجها نحو الحانة الحديثة. كان الوقت ليلاً... وكانت صاحبة الحانة قد جاوزت الخمسين..."[1].

وتتقطع الأحداث مرة أخرى، ويحدث الفراغ عندما يقول السارد:" تضررت الغرفة التي يسكنها مراد ورشيد من جراء الأمطار بدرجة اقل مما تضررت الغرفة التي يقطنها مصطفى والأخضر، ولذلك صاروا ينامون جميعاً..."[2].

وينكسر مسار الأحداث، ويندهش القارئ من انتقال فعل السرد لاستكمال قصة السيد ريكارد، في يوم زواجه بسوزي، حيث يقول:" تم الاحتفال بزواج السيد ريكارد دون بهرج، وقد تسلق أبناء الشعب الأشجار، والتجأوا إلى صنوف الحيل البهلوانية، ولكنهم لم يتمكنوا من حضور الوليمة..."[3]. وبهذا يعمد القارئ إلى ملء الفجوة التي تركها السرد من قبل.

ويتفاجأ القارئ مرة أخرى بعودة السارد إلى النقطة التي ابتدأ بها فعل السرد، وهي حدث رفض الأخضر العودة إلى الحظيرة وهو الذي فرّ من السجن بسبب ضربه لرئيس الحظيرة ويقول:" رفض الأخضر العودة إلى العمل بالحظيرة، فأثار الدهشة برفضه ذلك.

قال الأخضر: لن أذهب، فوجودي يسقط عن السيد إرنست القناع الذي يخفي مكره لن أذهب..."[4]. وهذا بمثابة سد الفراغ الذي سجله السرد سابقاً، عنما طلب السيد إرنست من مصطفى بأنه لم يقدّم شكوى ضد الأخضر، وعليه أن يعود للعمل. لكن توقفت الأحداث وتغيّر المسار السردي كلياً إلى أن نصل إلى هذا المقطع، ويفاجئنا السارد بقوله:" رفض الأخضر" . ونتبيّن من خلال هذا أهمية حضور القارئ وفطنته للربط بين هذه الأحداث المجزأة، وملء الفراغات وإحداث الانسجام بين المقاطع النصية

---

[1] - الرواية، ص 16 - 17.
[2] - الرواية، ص 20.
[3] - الرواية، ص 22.
[4] - الرواية، ص 25.

ويشير السارد إلى مشهد افتراق الأصدقاء الثلاثة (مصطفى، رشيد، لخضر)، دون مراد الذي ارتكب جريمة قتل في حق السيد ريكارد، ويقول:" قال رشيد: إني ذاهب إلى قسنطينة.

فأجابه الأخضر:

- هيّا بنا ! سأصحبك حتى عنابة. وأنت، يا مصطفى ؟

- سأتخذ طريقاً أخرى

وغاب الشبحان في ثنايا الطريق "[1].

ويأتي بعد هذا مباشرة ويقول الخطاب:" مضى عليّ زمن منذ أن عُدتُ من الحظيرة انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه ". لم يكفّ عن اختلاس النظر إلى النساء المارات أمامه في ساحة " لابراش " وقد تزيّنَّ في تلك الساعة وتطيّبنَ.."[2]. ونلاحظ هذا الانتقال المفاجئ للأحداث بين حدث الافتراق، وحدث تواجد رشيد بقسنطينة بعد ثلاث سنوات، إذن هناك فراغ كبير بين الحدثين، ولا نعرف ما حدث في هذه المدة الزمنية الطويلة.

ويتفاجأ القارئ مرة أخرى، وهو يتابع الأحداث عن شخصية رشيد في طريقه إلى الفندق، وينقطع خيط السرد ويقول السارد:" كان مراد في الليل يرسل حشرجة، في الليل الذي يعود في الزنزانة المحشورة..."[3]. وبالتالي يملأ الفراغ الذي صنعه السرد في السابق، حيث بقي القارئ الذي عرف مراد وسبب دخوله السجن يتساءل عن مصيره والمدة التي سيقضيها في السجن، ويأتي هذا المقطع لاستكمال الأحداث.

من هنا نصل إلى نتيجة أولية مفادها أن رواية نجمة مبنية بطريقة مفككة، وأحداثها مجزأة يصعب كثيراً كتابعة فعل السرد. كما تتبيّن إجبارية حضور القارئ للربط بين كل هذه الأجزاء، وإعادة بنائها، وبالتالي يمكن القول بأن هذه الفراغات والبياضات النصية هي التي تجعل من القارئ مشاركاً في إنتاج النص، من خلال استفزازه وتحفيزه على ملئها. وهذا اللاتماثل بين النص

1 - الرواية: ص 32.
2 -الرواية: ص 32.
3 - الرواية: ص 39.

والقارئ هو ما يسميه أيزر بالفراغ الباني (le vide constructif)[1]، الذي يبني العلاقة بين النص والقارئ.

ويبقى القارئ في هذا النص في حالة توتر قصوى في متابعته بفعل القراءة، بحيث ينكسر أيضاً مسار الأحداث، ويقع الفراغ عندما يقول السارد:" كان السيد إرنست يتنظر أمام كوم من الحجارة المكدسة دونما نظام في جانب المقطع الذي شرف، شرقاً على القرية . ليس أمامكم إلا الإذعان لما أقول ! تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت..."[2]. ويرتكز الحكي قبل هذا على شخصية مراد في السجن ليأتي هذا الانقطاع الكلي والانكسار حتى في مستوى الزمن، وتعود الأحداث إلى الحظيرة. وجاء هذا المقطع لملء الفجوة التي حدثت في الصفحات الأولى من الرواية، لتجيب عن تساؤلات القارئ الذي عرف حدث شجار الأخضر مع رئيس الحظيرة " السيد إرنست " وهروبه من السجن.

لكن بقي السؤال عن كيفية التحاق هؤلاء الأصدقاء بالحظيرة. وبعد صفحات عديدة يتوقف السارد ويعود إلى هذا الحدث وتوضيح الجرم الذي ارتكبه الأخضر ودخوله السجن، ويكتشف أن ذلك كان ثأراً من رئيسه الذي اعتدى عليه. وتنقطع الأحداث هنا أيضاً، ويفسح المجال لذكريات الأخضر ومشاركته في المظاهرات الشعبية التي سجن فيها للمرة الأولى. وكان القارئ ينتظر معرفة مصير الأخضر بعد اعتدائه على رئيس الحظيرة، لكن نجد صفحات وصفحات من السرد بصوت الأخضر وهو يتذكر يوم المظاهرة.

تحدث الفجوة المفاجئة، بحيث ظل القارئ يتابع الأحداث عن شخصية الأخضر، وهو في السجن بسبب مشاركته في المظاهرات. وينتقل مباشرة فعل السرد وبصوت الضمير الغائب " هو " للحديث عن شخصية " الأخضر " الذي خرج من السجن وهو في القطار متجهاً إلى عنابة:" راح الأخضر يتأمل من خلال الباب حقول التبغ، والسهل الممتد أمام عينيه، وقد أحاطت به أعقاب سجائر فنيت. أليسالعمل في الطبية ــ مثل جدي ــ أحسن طريقة للعيش، وقد اصبح من المستحيل مواصلة الدراسة ؟..."[3]. ويختم السارد الحديث عن شخصية الأخضر ويقول:" وصل القطار إلى

---

[1] - W. Iser, l'acte de lecture, p 295

[2] ـ الرواية، ص44.

[3] ـ الرواية، ص64.

بوسيجور "[1]. ويغيّر بعدها الموضوع تماماً، ويركز الحكي على شخصية مصطفى وهو في الترامواي:" تمطى الطيف، وهو يترنح، والقى بثقله على مقعده كأنما أراد بذلك إيقاف العربة الجامحة، وهو غافل عن القوة التي كانت ترجّ صدره... لم يلتفت مصطفة بعد ذلك، حتى بلغ الترامواي المحطة الأخيرة"[2]. وتظهر هنا ولأول مرة شخصية " نجمة "، وباسم " الطيف ". ولا يكاد القارئ يتفطن لذلك لولا ما جاء في السرد من أحداث تحيل على ذلك، إلى أن يقول:" كانت نجمة تبدو - إثر اغتسالها وغسل ثوبها - عارية في فستانها؛ هزت شعرها الغزير الأصهب..."[3]. نجمة التي تزوجت من كمال الذي لا تحبه، لقد أرغمتها أمها "اللافاطمة " كما أرغمت اللانفيسة ابنها كمال على الزواج منها.

ونلتمس هنا حجم الفراغ الذي صنعه السرد في موضوع شخصية نجمة، بحيث بقي القارئ ينتظر من بداية الرواية حضور هذه الشخصية في الأحداث، وظل يتساءل عنها: من تكون ؟ وما علاقتها بأحداث القصة الحكائية ؟ولماذا لا تشارك في الأحداث ؟ خاصة وأن هناك إحالة قبل بداية فعل القراءة إلى أن الموضوع سيكون حول نجمة. لكن يتجاوزها فعل السرد، ويحدث التشويق والانتظار في وعي القارئ. ويمكننا إذن أن نعتبر هذا المقطع الذي يصف فيه السارد نجمة سداً للفجوة التي أحدثها السرد سابقاً، وبمثابة استنطاق للمسكوت عنه وتفكيك للعنصر المبهم.

وينقطع المسار السردي من جديد، ولا يجيب الخطاب عن كل تساؤلات القارئ حول نجمة، ولا تكتمل الصورة في ذهنه ويقول:" بوادر هواء عليل تتسلل إلى القطار، وضوء يبهر البصر حتى يكاد يعميه، تتخلله الصفرة والزرقة السماوية، زرقة البحر تعتمل فيه الأمواج الخفيفة..."[4]. ويندهش القارئ بحيث لا يتحدد في وعيه موضوع السرد، ولا علاقته بما كان قبله. فما علاقة هذا المسافر الذي يصل إلى ميناء عنابة بأحداث القصة الحكائية ؟ ومن هو هذا المسافر ؟ويتوقف السارد، ويتعقد فعل السرد أكثر ويفسح المجال لخواطر مصطفى الذي يتذكر نجمة ويقول:" كانت ترتدي عباءة واسعة من الحرير الأزرق الباهت كتلك التي جعلت تلبسها النساء المغربيات المتحررات منذ مدة وجيزة، عباءات غليظة تخفي الصدر والخصر والردفين..."[5]، إذ يبقى القارئ

[1] ـ الرواية، ص65.
[2] ـ الرواية، ص56 - 66.
[3] ـالرواية، ص68.
[4] ـ الرواية، ص71.
[5] ـ الرواية، ص74.

في حالة توتر وقلق كبيرين، ينتظر استكمال الحديث عن المسافر وتحديد هويته. وتأتي خواطر مصطفى عن نجمة بمثابة ملء الفراغ الذي حدث في السابق حين أشار السرد إليها، وحدث الانقطاع وتشكلت الفجوة النصية ولم تكتمل صورة نجمة.

ثم تعود الأحداث عن المسافر الذي ظل القارئ يتساءل عن من يكون. ويتبع السرد ولصفحات عدة وينقطع الحكي عنه، ويتحول إلى التعريف بشخصية " مراد " ومغامرات والده سيدي أحمد مع النساء، وتقديم التفاصيل عن حياته. وهكذا تملأ الفجوة التي صنعها السرد في الصفحات الأولى للرواية عندما عرفنا " مراد " دون أن تعطى المعلومات عن حياته.

ويتحول موضوع الحكي مرة أخرى إلى نجمة في طفولتها، وعرض ملامحها حيث يقول:" كانت نجمة - في طفولتها - شديدة السمرة، قريبة من السواد، وكانت هركولة، متوترة الأعصاب، متينة البنيان دقيقة الخصر، طويلة الساقين.."[1].

ويصطدم القارئ في صفحات النص بعنوان " مذكرات مصطفى "، وينتج عن هذا تغير كلي لمسار الأحداث، بحيث يحكي هذا الأخير- مصطفى - الكثير من الأحداث المتعلقة بحياته: يحكي مغامراته وشربه الخمر في الحانة مع بائع الفطائر، ويحملنا للحديث عن عائلته، ثم يعود غلى موضوع نجمة وزواجها من كمال وعلاقتها بمراد.

ويختفي صوت مصطفى، ويعود السارد لاستكمال قصة " المسافر " ويتم ملء الفجوة التي صنعها فعل السرد، ويكتشف القارئ أن المسافر هو شخصية " الأخضر". وكل هذه التوقعات والانقطاعات التي تخللت السرد، خلقت حالة من التوتر والانتظار في نفسية القارئ عملت على تفعيل وتحريك فعل القراءة من أجل الوصول إلى تحقيق الانسجام وملء الفراغ.

ينتقل الحكي بعدها مباشرة إلى استعراض حياة شخصية " رشيد " وصديقه " سي مختار " بصوت السارد الشخصية، ولا يكتشف القارئ هوية هذا السارد الذي يقول:" إن الأشياء التي لا أعرفها كثيرة جدا... إن ما لم يفض به رشيد إليّ كثير جداً، كان رشيد قد وصل مدينتنا صحبة شيخ يُدعى " سي مختار " وكان يعامل الشيخ دونما كلفة..."[2]. ويمثل هذا المقطع السردي فراغاً

---

[1] - الرواية، ص80 - 81.

[2] - الرواية، ص94.

وملأ للفراغ في الوقت نفسه، فهو فراغ مقارنة بما كان من أحداث انقطع عنها السرد، ولم يستكملها، وسداً للفراغ الذي خلقه فعل الحكي في السابق، إذ لا يعرف عن شخصية " رشيد " إلا الاسم.

ويتحدث الصوت السارد بعد ثلاث صفحات بعد قوله:" علمتُ بعد شهر أن رشيد وسي مختار كانا حضرا حفل زفاف نجمة. كانت الابنة الوحيدة لعمتي " اللافاطمة " التي لم أعد أسكن عنها منذ أن غادرت المعهد..."[1]، لنفهم من سياق النص أن السارد هو شخصية "مراد" فهو ابن عمة نجمة.

ولا نكاد نتفطن للأمر ونعي هذا التغير المفاجئ في الصوت السارد، حتى يتحول الأمر من جديد، ويتولى رشيد حكي جزئيات وتفاصيل حياته وحياة سي مختار، ويصبح مراد متلقياً لما يقوله. ثم ينقطع السرد أيضاً، وتتولى شخصية " سي مختار " عملية الحكي وهو في طريقة إلى الحج مع رشيد فيقول له:" نعم نفس القبيلة. إن ما بيننا من القرابة يختلف ... إن قبيلتنا جاءت من الشرق الأوسط.."[2].

وبعد صفحات عديدة يأتي الانقطاع المباشر والتوقف التام لهذه السلسلة من الأحداث ويقول السارد:" كان يخيّل رشيد وهو يومها في زنزانته، زنزانة الهارب من الجندية..."[3]. ويعود رشيد بذكرياته إلى ما قاله " سي مختار " عن نجمة ابنته وقد زوّجتها أمها التي تبنّتها ويقول: لم يكن بوسعي أن أفعل شيئاً... كنتُ أعرف خطيبها منذ زمن... فلقد شهدت ميلاده... إذا بي قد أهنت إهانة مزدوجة وإذا بي يلحقني العار مرتين..."[4].

ويبدو أن الفراغات في نص رواية نجمة تلعب دورين أساسيين هما:

الأول يتمثل في كونها عاملاً من عوامل الفصل والتفكيك بين العناصر النصية، مثلما يتضح ذلك في هذه الانقطاعات المتواصلة للأحداث التي تشكل فراغات وفجوات ساهمت في تفتيت

---

[1] - الرواية، ص97.
[2] - الرواية، ص130.
[3] - الرواية، ص134.
[4] - الرواية، ص135.

التماسك النصي، وفي الوقت نفسه تعمل هذه الفجوات بوظيفة الوصل عندما يتدخل القارئ ويقوم بالربط بين هذه العناصر المفككة، وإعادة بناء الانسجام النصي.

ونسجل أيضاً في هذا النص ظاهرة التغير المفاجئ في الأصوات الساردة المختلفة، وقد ساهم ذلك في تعقيد فعل القراءة أكثر، مثلما يظهر ذلك عندما يكون السرد على لسان السارد في موضوع عودة كل من رشيد وسي مختار في السفينة وتوجهها إلى بور سعيد. وتتغير الأحداث، وينتقل الصوت السارد ليفسح المجال لصوت رشيد ليحكي عن فترة تواجدهم في الناظور مع سي مختار بعد اختطافهما لنجمة. وينتهي الأمر بموت " سي مختار" وبقاء نجمة بين أهل قبيلتها كبلوط.

ويحدث الانقطاع وبصورة مفاجئة عندما يقول السارد:" أخبر الرجل الذي لم ينم ليلته المنتصب عند باب عربة القطار، الركاب بوصول القطار إلى " الدهماء " لم يقف رشيد.."[1]. ويشكل هذا فجوة تثيرحيرة المتلقي بحيث ينتقل بنا فعل السرد إلى فترة زمنية بعيدة؛ إلى فترة عودة رشيد إلى قسنطينة، بعد افتراقه مع أصدقائه الثلاثة، ويعرّفنا بحياة والده وبطفولة رشيد. يتوتر القارئ هنا، ويضطرب من هذا الخلط، ومن هذا التقطيع التجزيئي لأحداث القصة الحكائية وتقنياتها، فهو يضطر دائماً أن " يقرأ إلى الوراء وإلى الإمام في آن واحد "[2]، وإعادة القراءة من أجل التثبيت وتنظيم الأحداث في ذهنه، ليتسنى له الفهم، وليتبيّن أن حدث عودة رشيد إلى قسنطينة يمثل فجوة مقارنة بنا قبله، وهي أيضاً ملء للفراغ الذي حدث في الصفحات الأولى للرواية عندما افترق الصدقاء حين قال رشيد:" إني ذاهب إلى قسنطينة "[3]. ولم نعرف ما حلّ به إلى غاية هذه الصفحة.

وتتعقد وتتركب الأمور دائماً في فعل السرد، إذ يحدث الانقطاع في الأحداث، ويذهب فعل السرد في استرجاع ذكريات عميقة في حياة رشيد تتعلق بطفولته، ويعرّفنا بوالده، وفي عدة صفحات، إلى أن يعود مرة أخرى إلى الحديث عن رشيد العائد غلى قسنطينة ويقول: "تهاوى رشيد مستنداً إلى النافذة المفتوحة، فأبصر صرصوراً كان يعتزم العودة إلى مأواه بعد أن انقضى الليل...

---

[1] - الرواية، ص157.

[2] - تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسّان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 1991، ص ص98 - 99.

[3] - الرواية، ص 32.

أطلق رشيد صوتاً كالزئير الخافت..."[1]. ويتولى رشيد عملية السرد واسترجاع ذكرياته وتتوقف الأحداث في النقطة التي وصلها فعل السرد ويتشكل الفراغ، ويدخل القارئ في حالة انتظار، إذ إن الأحداث التي يسردها رشيد للصحفي هي تكرار لما قد عرفه سابقاً.

ويتشكل الانقطاع عندما يقرأ القارئ:" مذكرات مصطفى تابع ". ويتفاجأ بهذا التغيير غير المعلن عنه، ويتابع الأحداث بصوت مصطفى يقول:"... لا شك عندي أن المقدور الذي التصق بنجمة نابع من الجو الذي أحاط بها وهي طفلة، عندما كانت الألعاب المدمرة تلهب الراهبة التي قدمت قرباناً وهي في أبهى حللها: إنها الروعة الصرف، والأسلحة البراقة التي لا يعتقد الناس قط أن امرأة قد ستخدمها عن دراية، كما لو أن كلام اللافاطمة المعسول وتساهل وزجها وضعفه أمامها..."[2].

ويمثل هذا المقطع الذي يستعرض فيه مصطفى ما يختلج بداخله من أفكار عن نجمة وأصدقائه فراغاً، وسداً للفراغ في الوقت نفسه، بحيث من خلاله صورة نجمة التي لم يكتمل في ذهن القارئ، ومن جهة أخرى تعتبر " مذكرات مصطفى " انكساراً وتحويلاً في مسار الأحداث وتوقيفاً لها، لتُحدِث الفراغ الذي سيستكمل لاحقاً في ثنايا السرد. ثم يتواصل فعل السرد مرة أخرى مع صوت رشيد في حواره مع الصحفي في الفندق بقوله:" سيمثل أمام محكمة الاستئناف.

فقال رشيد: اشرب !

قلت: إنه صديقك ؟..

لا شيء افضل من الشاي البارد..."[3].

هكذا تتأكد لدينا هذه الاستراتيجية التي رسمها كاتب ياسين في بنائه فعل السرد الذي لا يكتمل إلا بحضور الفعّال للقارئ، وإعادة بناء أحداث القصة الحكائية، والربط بين أجزائها، حيث تتحوّل الأحداث كلياً ويختفي صوت رشيد ويقول السارد:" بعد أن انقضت سنتان على هجر سيدي أحمد لزوجته زهرة، أُمّ مراد والأخضر، سنحت لزهرة فرصة للزواج ثانية..."[4].

[1] ـ الرواية، ص 165.
[2] ـ الرواية، ص 192.
[3] ـ الرواية، ص 196.
[4] ـ الرواية، ص 200.

ويندهش القارئ لهذا التحوّل الكلي في موضوع السرد الذي انتقل غلى القرية التي عاش فيها الأخضر في طفولته، إلى أن يصل ويقول السارد في الفصل الأخير:"... حفر الأخضر بسكينة على المقاعد وعلى الأبواب: استقلال الجزائر، كنت ترى العمال الزراعيين، والتجار والعمال. حشد من الناس. استسلمت ألمانيا.

مظاهرة شعبية مضادة.

كفى وعوداً 1870. 1918. 1945.

اليوم 8 ماي، أتراه حقاً يوم النصر؟..."[1].

وهنا يملأ الفراغ الذي حدث في بداية الرواية، عندما عرفنا " الأخضر " وهو في السجن، وعرفنا طبيعة التعذيب الذي سُلِّط عليه. وينبغي أن نشير هنا إلى أنه عندما ذكرت هذه المظاهرات في البداية، جاءت مقاطع جزئية لم يطّلع القارئ على ما حدث في مظاهرات 8 ماي، وكل مجرياتها. وأحدث ذلك الفراغ في ذهن المتلقي، وينتظر إلى نهاية الرواية، ويعود السارد لكل تفاصيلها. ويمثل هذا المقطع أيضاً فراغا مقارنة بالأحداث التي توقف عندها السرد والخاصة بشخصية رشيد، وهو في الفندق يستعرض تفاصيل حياته.

ويتفاجأ القارئ بقول السارد:" مذكرات مصطفى تابع ". ويختفي صوت السارد ويقول مصطفى:" تسلقت مرتفعا من الأرض اعتادت مونيك أن تتردد عليه فتجلس صحبة بنات رجال الدرك..."[2].

ويستعرض هذا الأخير أحداث المظاهرة ومشاركته فيها، وينتقل مسار الأحداث مباشرة، وتحدث الفجوة النصية عندما يتابع السارد الحكي عن الأخضر ووصوله إلى " بو سيجور". وينقطع فعل السرد مرة أخرى، ويختفي السارد بضمير " هو " ويضع عنوان: "مذكرات مصطفى تابع "، ويحكي مصطفى:" التقيت بالأخضر مرة أخرى بالمقهى، كما لو أننا كنا نلتقي بنادي الشباب، كما لو لم تكن أحداث 8 ماي. دار الحديث بيننا مرحاً..."[3].

---

[1] ـ الرواية، ص ص238. 239.

[2] ـ الرواية، ص 241.

[3] ـ الرواية، ص 254.

ويُعدّ هذا المقطع بمثابة سدّ للفراغ، واستكمال لمذكرات مصطفى السابقة. ثم يعود السارد ويزداد القارئ توتراً عندما يسمع السارد يقول:" وجمد رشيد، إنها هي، إنها حقاً امرأة المصحة " والتفتت نجمة لا مبالية، واختفى الأخضر خلف شجرة صبّار..[1]. يلتقي الأصدقاء في بيت نجمة. وتتقطع الأحداث وتقع الفجوة عندما يحملنا السارد إلى لحظة زمنية تعود إلى ما قبل الأحداث التي ابتدأت بها القصة الحكائية، وهي لحظة عودة " الأخضر" الذي يخبر أصدقاءه بالعثور على عمل في الحظيرة ويقول السارد:" عاد الأخضر من الخارج حين نهض مصطفى ليتمطى.

ابتسموا يا قردة !

عهد البطالة قد ولّى ! وسنبدأ العمل غداً..."[2].

ويندهش القارئ أمام هذا البناء التفكيكي للأحداث، بحيث اطّلع على النهاية المأساوية التي آلت إليها الأحداث، إذ يسجن الأخضر بسبب اعتدائه على رئيس الحظيرة، وارتكاب مراد جريمة قتل كلفته السجن طويلاً. وهذا المقطع، إذن، يعيدنا إلى ما قبل هذه الأحداث، وبالتالي يملأ الفراغ الذي خلقه فعل السرد في البداية، بحيث لم نعرف كيف التحق هؤلاء بالعمل في الحظيرة. ويصطدم القارئ في نهاية هذا الخطاب الروائي بهذه المقاطع التكرارية حين يعيد السارد مشهد فرار الأخضر من السجن، يقول:" فرّ الأخضر من زنزانته.

وعندما بدا - عند الفجر - سبحه على العتبة، رفع واح منهم رأسه يستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير تأثر.

تفحص مراد الهارب..."[3].

وهو تكرار حرفي للصفحة الأولى للرواية، كما يكرر مقطعاً آخر، وهو مشهد افتراق الأصدقاء في الحظيرة:" أوصاهم الشيخ قائلاً: لا تشعلوا النار.

كان الأخضر يغمغم وقد دسّ رأسه في التبن.

وكانت الأنجم تملأ السماء تلألؤاً...

---

1 - الرواية، ص 255.
2 - الرواية، ص 262.
3 - الرواية، ص 270.

هيّا بنا، سأصحبك حتى عنابة، وأنت، يا مصطفى ؟

سأتخذ طريقاً آخر.

وغاب الشبحان في ثنايا الطريق.."[1].

يدعو هذا التكرار إلى الاستغراب، لأن الخطاب، هنا، يتجاوز كلياً المألوف في الإبداع الروائي عند القارئ الذي كان ينتظر المصير الذي ستؤول إليه الشخصيات، لكن فعل السرد يتوقف، ويترك المجال مفتوحاً أمام القارئ للتخيّل والتمثيل.

هكذا نقول في الأخير، إن رواية نجمة بنية من الفراغات اللامتناهية والمتداخلة فيما بينها. فالفراغ يؤدي إلى فراغ آخر، وهو في حد ذاته ملء للفراغ الذي قبله. ولا يكاد القارئ يخرج من حالة توتر، لأنه توصّل إلى استجماع بعض أجزاء القصة الحكائية، حتى يدخل في حالة توتر أخرى.

وشكلت الفراغات ظاهرة في هذا الخطاب الروائي، حيث تتداخل المقاطع النصية فيما بينها، وتتشابك لتصنع بنية معقدة يصعب تفكيكها. ويبقى القارئ هو العنصر المحوري في قيام النص وإنتاجه من خلال تفعيل قدراته وفطنته، من أجل الوصول إلى تحقيق الانسجام بين عناصر القصة الحكائية، وبناء التماسك النصي،" ويكون خيال القارئ أكثر إنتاجية كلما كان عدد الفراغات مرتفعاً "[2]، وهذا دليل على الأهمية الجمالية لهذه الفجوات النصية التي تنشط القارئ من أجل إحداث التفاعل والتواصل بالنص الإبداعي.

- التقطيع لفعل الحوار:

لقد شكلت تدخلات السارد المتكررة بين حوار الشخصيات في الفعل المسرحي "الجثة المطوقة " فجوات وفراغات أحدثت توتراً في ذهن القارئ، وفتحت المجال أمامه للمشاركة في إعادة تشكيل العرض المسرحي.

وقد أحدث السارد في بداية المسرحية، وتقديمه للفعل المسرحي، فراغاً استراتيجياً في بناء الأعمال الإبداعية وفي الكتابة المسرحية خاصة، حيث يبدأ القارئ فعل القراءة بقول السارد:"

---

[1] ـ الرواية، ص 271. ورد هذا المقطع لأول مرة في الصفحة 31 من الرواية.

[2] - w . Iser. L’acte de lecture, p 324

القصبة، ما وراء الآثار الرومانية، في آخر الشارع، تاجر قابع أمام عربته الفارغة زقاق مسدود يؤدي إلى طريق قائم الزواوية، كومة من الجثث تخطت جهة الحائط. أيادي ورؤوس تتحرك دون أمل، ومجموعة من الجرحى أتت لتموت في الشارع، وعلى زاوية الطريق المسدود والشارع، سُلِّطت الأضواء على الجثث التي تعبّر عمّا بنفسها وبضجة كلها ألم وأنين التي تتوضح شيئاً فشيئاً لكي تصبح صوتاً، صوت الجريح لاخضر "[1].

ويُحدث السارد من خلال هذا التقديم حالة تشويق في مخيّلة القارئ، بحيث يتساءل عن ماذا حدث ؟ ومن هم هؤلاء ؟ ولماذا هذه الجثث المتناثرة في الشارع ؟ ومن هو الأخضر ؟ وتعتبر هذه الأسئلة حافزاً يثير استجابة القارئ، وهي سبب قيام فعل القراءة.

كما تمثل تدخلات السارد في ثنايا العرض المسرحي فراغات يتفاجأ القارئ ويضطرب أمام هذه الانقطاعات التي توقف مجرى تطور الأحداث، وتخلق حالة انتظار، مثلما يتبيّن ذلك في هذا المشهد الحواري بين حسان ومصطفى، حيث يقول:"... إذا ما تكلمنا بصراحة، كيف غادرها لاخضر ؟

مصطفى: لقد قضينا الليلة نقوم بتحضير المظاهرة في الفجر، قام الأخضر بحركات كبيرة حيث كان يريد غلق الباب، وصرف المناضلين والاهتمام بكل العمل، وأخيراً لم يبق سوى نحن الثلاثة؛ لخضر، نجمة وأنا... وفي اللحظة أدركت أنهما كانا على خصام بالطريقة التي كانت تنظر إليه..."[2].

ويتدخل السارد مباشرة، ويقفز في الزمن وينتقل في المكان، ويتوقف الحوار بين حسان ومصطفى ويقول صوت السارد:"عندما جرحت نجمة شاهدت لاخضر بين الجثث، لقد وقف بصعوبة كانت ثيابه ووجهه ملطخة بالدماء، وكان يتمايل في الشارع وهو مهجوس، ومكثت نجمة صامتة محدقة عاجزة عن التقدم خطوة واحدة..."[3].

ويختفي الصوت السردي من جديد، ويعود الحوار بين نجمة والأخضر. ويتوقف فعل الحوار أيضاً (بين لاخضر ونجمة)، ويتفاجأ القارئ بمقطع سردي يقول فيه السارد:"الزمن ظلام

[1] ـ المسرحية، ص 15.
[2] ـ المسرحية، ص ص24، 25.
[3] ـ المسرحية، ص 25.

دامس. ظل لخضر ونجمة. طلقات نار. نظام، توجّع، صراخ الحشد.. جراء المجزرة شجار، الضوء، الساحة فارغة. وحده التاجر نائم أمام شجرة البرتقال. إنه الدليل. نجمة، مصطفى وحسان يظهرون ويختبئون.."[1].

ويتكوّن الفراغ من خلال خطاب السارد، وينتظر القارئ استكمال الأحداث مع الشخصيات، وينسحب الصوت السردي مباشرة، ويعود الحوار بين مصطفى وحسان ونجمة، وهم يبحثون عن لاخضر، ويقول مصطفى:" لا داعي للابتعاد أكثر، سوف لن نجده.

حسان: لقد اختفى خلال الشجار الثاني.

مصطفى: كان يحب علاجه، ثم أخذه إلى المنزل ولا أن يترك هنا.."[2].

ونلاحظ أن العرض المسرحي لم يستكمل في النقطة التي توقف عندها، بل يأتي بعد خطاب السارد مشهد حواري آخر يستعرض تحركات الأصدقاء الثلاثة وهو يبحثون عن صديقهم الأخضر.

وتعتبر هذه الفجوات التي يحدثها فعل السدر في العرض الحواري للشخصيات بمثابة الإثارة التشويقية للقارئ، وهي طريقة لربط القارئ بقعل القراءة، وتحريك الأحداث والتسريع في تقدمها وتطورها، وتفعيل إدراك القارئ من أجل الرط بين المشاهد المسرحية، وتحقيق الفهم، وإنتاج معنى النص.

ويمكن التخمين في وظيفة هذه الفراغات التي يحدثها فعل السرد، والوصول إلى أنها ضرورة يفرضها الفعل المسرحي على مستوى الإنجاز، والتحقيق الفعلي للمسرحية على خشبة المسرح، إذ تلعب تدخلات الصوت السارد المتَنَفَّس للممثلين، ونقطة استراحتهم. ومن جهة أخرى طريقة للتغير في مسار الأحداث وتطويرها، كما يمكن أن تعتبر استراتيجية وضعها الكاتب من أجل ضمان الفعل التواصلي مع المتلقي (الجمهور)، مثلما يظهر في قول السارد:" خمسة أضواء كاشفة على ركح المسرح، فالأول موجّه في وجه لاخضر الذي تنظر إليه مارغريت بإعجاب،

[1] ـ المسرحية، ص 31.
[2] ـ المسرحية، ص ص31، 32.

والثاني يكشف هذا الحب الجديد تجاه الجريح، والثالث يُظهر ضعف نجمة... والرابع يعكس النظرة المزدوجة لمصطفى تجاه نجمة ولاخضر... والخامس ينطفئ..."[1].

ونتبيّن من خلال هذا المثال وغيره أن القارئ يشاهد المسرحية أثناء فعل القراءة، ويتجاوب ويتفاعل مع هذا التكنيك في بناء الفعل المسرحي. كما يتضمن النص المسرحي مقاطع شعرية تحدث توقفاً في مسار نمو الأحداث، وتشكل فراغات في ذهن القارئ الذي يصطدم بوجودها في ثنايا الحوار، ومن الأمثلة على ذلك:

" لاخضر: أبد لا نفقده

العاشق له نفس جديدة

يأتي ليواري التراب خارج الموسم

تحرث بعيداً عن تجاعيدي

أهدي عبوديتك الوحدة

وغيابي سوف يزهر هجرك

نجمة: في خواطري

لقد زرعتني دون رجعة

وها أنت تنقشع

غيوم ممزقة حيث المياه موعودة لي..."[2].

يتوقف تطور الأحداث مع المقاطع الشعرية، ويشعر القارئ بالتوتر والفراغ في ذهنه، ويتفاجأ بوجود المقاطع الشعرية، وهذا الحوار بين الأخضر ونجمة الذي يقوم على الشعر. هكذا، تمثل هذه التقنية طريقة لتفعيل قدرات القارئ وتنشيط آليات التأويل. وتصبح هذه الفراغات بمثابة المثير الذي يثير استجابة القارئ، وبالتالي ضمان مشاركته في إنتاج المعنى الجمالي للنص.

---

[1] ـ المسرحية، ص 38.

[2] ـ المسرحية، ص 36.

ب -الصفحات الفارغة:

يتبيّن من خلال قراءة رواية نجمة أن الكتاب شكّل فراغات بين فصولها، من خلال هذه الصفحات الفارغة (البيضاء) التي تتمظهر مع نهاية كل فصل، وبداية الفصل الموالي. وقد يبدو للوهلة الأولى أنها بياضات مطبعية، لكن بعد التمعن ومتابعة فعل القراءة بشكل دقيق وكذا ثبوت هذه الخاصية في النص الأصلي[1]، يتبيّن لنا أنها تقنية مقصودة تدخل في الاستراتيجية النصية التي اختارها كاتب ياسين لبناء الفعل التواصلي مع القارئ. من هنا نتساءل عن أهمية هذه الفراغات في البناء النصي، ومدى تفاعل القارئ معها.

تبدأ الرواية ويصطدم القارئ مع فعل القراءة بهذه الصفحة الفارغة التي تسبق الأحداث، ويحرك هذا وعي القارئ، حيث لا يفهم ضرورة وجود هذا البياض النصي قبل بداية أحداث القصة الحكائية. لكن عندما ينطلق فعل السرد ويوقل السارد:" فرّ الأخضر من زنزانته..."[2]، يتمظهر القارئ هذا الفراغ الذي يستبق الأحداث، وتمثل هذه الصفحة الفارغة بمثابة إشارة وعلامة للإعلان عن هذا الإضمار في مسار الأحداث.

ويتأكد هذا التتكنيك مع نهاية الفصل الأول للرواية عندما يقرأ القارئ بصوت مراد" ما أعلى الأسوار أماه ! ينبغي أن يكون الإنسان مكبلاً بالقيود ليستطيع النظر إلى خصمه ملياً إني أعرف الآن من يكون رشيد، هذا الصديق الذي التحق بي في السجن، ليطعنني بسكيني رشيد الذي كان صديقي وصديق أخي، فإذا هو خصمنا دون أن يفارق حجرتي، وهو الذي تبعنا، أنا والأخضر، إلى الحظيرة..."[3]. وبعد الصفحتين الفارغتين، يبدأ الفصل الثاني ويقول السارد:" كان السيد إرنست ينتظر أمام كوم من الحجارة المكدسة دونما نظام، في جانب المقطع الذي يشرف، شرقاً، على القرية. ليس أمامكم إلا الإذعان لما أقول ! تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت "[4].

---

[1] ـ وهذه الخاصية لا نجدها في النص المترجم فقط، بل هي ثابتة في النص الأصلي بالفرنسية (يراجع: Kateb Yacine, Negjma, Ed Seuil, Paris, 1956).

[2] ـالمسرحية، ص 06.

[3] ـالمسرحية، ص 41.

[4] ـ المسرحية، ص 44.

يتبيّن لنا أن وجود الصفحتين الفارغتين ليس صدفة، إذ يتضح هذا التحويل الكلي لمسار الأحداث بين نهاية الفصل الأول الذي يستعرض معاناة مراد في السجن، وينقطع فعل السرد، ويتغيّر وبالتالي يحدث الفراغ، ويبدأ الفصل الثاني، يركز السارد على حدث التقاء الأصدقاء الأربعة بالعمل في الحظيرة في اليوم الأول، ويقع هذا الحدث قبل حدث نهاية الفصل الأول.

وينتهي الفصل الثاني على حدث " الأخضر " الذي يلتقي بعمته في بيت نجمة" كان للعمة مع الأخضر حديث طويل، ثم خرج الأخضر من حجرتها، فمرّ أمام غرفة نوم الزوجين، وقدّمته نجمة لكمال، فحيّاه الأخضر ثم خرج يتبعه مراد.

لماذا لم تتزوج نجمة ؟ "[1].

ويبدأ الفصل الثالث بعد صفحتين فارغتين ويقول مراد:" إن الأشياء التي لا أعرفها كثيرة جدا... إنّ ما لم يفض به رشيد إليّ كثير جدا..."[2]. ويظهر الانكسار في مسار الأحداث واضحاً بحيث يتوقف الفصل الثاني على حدث التقاء الأخضر بعائلته في عنابة، ويستكمل الفصل الثالث في بدايته بذكريات " مراد " عن حياة صديقه " رشيد ". ونلاحظ نفس الظاهرة في نهاية الفصل الثالث الذي تتوقف أحداثه على قول سي مختار لرشيد:"... ولكن عليك أن تعرف: لن تتزوّجها أبداً "[3].

وينفصل الفصل الرابع عن الثالث الذي يأتي بعد صفحتين فارغتين أيضاً، ويقول السارد:" ظلت القبيلة بلا شيخ.. وماتت منها امرأتان..."[4]. ويبدو الفراغ واضحاً بين حديث سي مختار عن نجمة، وانتقال السارد للتركيز على قبيلة كبلوط والأجداد، ويكتمل الفصل الرابع وينتهي على ذكريات رشيد في الفندق يقول:" كان رشيد ينظف الغليون، فوق الهوة المظلمة، فزاد في علوّ الطائرة مسالمة..."[5].وبعد البياض النصي (الصفحات الفارغة)، يقول السارد مباشرة:" انقضت سنتان على هجر سيدي أحمد لزوجته.."[6]. يتمظهر لنا، إذن، هذا الفراغ الكبير بين نهاية الفصل على الأحداث التي يتذكرها رشيد عن حياته، وبداية الآخر بحدث يتعلق بطفولة الأخضر في

[1] - الرواية، ص 91.
[2] - الرواية، ص 94.
[3] - الرواية، ص 135.
[4] - الرواية، ص 138.
[5] - الرواية، ص 197.
[6] - الرواية، ص 200.

القرية، ويبقى القارئ في حالة اضطراب من هذا الانكسار المتواصل للأحداث وكأن الرواية مقسمة إلى مقاطع منفصلة، لا علاقة بينها.

وينتهي الفصل الخامس بقول السارد: لم يعد مصطفى يسمع ما يقال له. أطرد من المعهد لثمانية أيام "[1]. ينتقل السارد في الفصل السادس والأخير إلى الحديث عن الأخضر في طفولته" يا للمغامر الحسور, ليست له إلا أن يحارب في صمت.."[2]. وينتهي هذا الفصل وتختتم الرواية على فراغ، حيث لا يجيب السارد على كل التساؤلات، ولا يملأ السرد كل الفراغات، لكن الرواية لا تنتهي على صفحة فارغة مثلما ابتدأت بها.

هكذا، إذن، ومن خلال تتبعنا الدقيق لهذه الصفحات الفارغة في الخطاب الروائي، والبحث في وظيفتها وعلاقتها بالبناء العام لأحداث القصة الحكائية، نصل إلى القول: إن هذه البياضات التي تنتهي بها الفصول تعتبر " حالة نموذجية للحذف الافتراضي "[3]، وهي تقنية اعتمدها كاتب ياسين لخلق التواصل مع القارئ. وهي طريقة لتحضيره لهذه الفراغات والمساحات الخالية[4]، والتنقلات في مسار الأحداث، ووسيلة لفتح المجال أمام تدخلات القارئ، وتخيّلاً لاستكمال الأحداث، والتنسيق بينها، وإعادة تنظيمها وتفعيل نشاطه من أجل المساهمة في بناء النص وتحقيق الفهم.

ج - الإضمار:

ويقصد بالإضمار تلك الحلقات المفقودة بين مقاطع النص الروائي، ذلك الجانب المبهم في أحداث القصة الحكائية الذي يفتح المجال للتأويل، وينشّط ملكة التخيّل عند القارئ من أجل الوصول إلى تشكيل هذه الدلالة الخفية واستكمال الجزء غير المكتوب في النص الإبداعي.

نقرأ في نص نجمة أحداث القصة الحكائية التي يدور موضوعها المحوري حول الصدقاء الأربعة:(الأخضر، مصطفى، رشيد ومراد) وحبهم لنجمة، ويتبيّن لنا بعد القراءة الفاحصة لكل فصول الرواية أنها لا تجيب في نهايتها على كل تساؤلات القارئ، حيث بقي يتساءل عن مصير هذه الشخصيات الغامض، وهذا ما يسمى بالحذف الافتراضي (l’ellipse hypothétique)[5].

---

[1] - الرواية، ص 234.
[2] -الرواية، ص 336.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.
[4] - يراجع: فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 199.
[5] - Voir, G. Genette, Figures III, p 141

وليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله، بالاستناد إلى ما نلاحظه ونستنتجه مع فعل القراءة.

يتوقف فعل السرد، إذن، وتنتهي الرواية، وتبقى في ذهن القارئ أسئلة محيِّرة، كان من المفترض أن تجيب عنها وهي: ما مصير هذه الشخصيات؛ رشيد، مصطفى، الأخضر ومراد ؟ ولماذا لم يصرّح هؤلاء بحبهم لنجمة ؟ ولماذا لم يعلن، ولم يكشف الأصدقاء عن هذا الحب الذي يجمعهم ؟ إضافة غلى هذا الصمت الكبير الذي نكتشفه مع نهاية فعل القراءة بخصوص شخصية نجمة، إذ يلتمس القارئ ظهورها غير الفعال في أحداث القصة الحكائية، وهي الشخصية المحورية التي يقوم عليها فعل السرد. ولم نعرف شخصية نجمة كذات فاعلة في ثنايا أحداث القصة تساهم في تطويرها، أو كصوت سارد يعمل في بناء فعل السرد، بل هي حاضرة وغائبة في الوقت نفسه، تتواجد في كل المقاطع السردية، وفي أذهان كل الشخصيات، لكنها تغيب كشخصية فاعلة في تحريك الأحداث، وفي بنائها.

كما يظلّ القارئ، مع نهاية السرد، يتساءل: من هي نجمة ؟ وما هو مصيرها ؟ ولماذا هذا الغموض في وصفها ؟ فهي " المرأة المشؤومة "[1]، وهي " ذلك الطيف يبتسم بأبهته.."[2]وهي " نجم ذاك هو جمالها الغامض.."[3]، و" لم تعد سوى شعاع خريفي خبا بريقه، أو مدينة محاصرة ترفض أن يحل بها الخراب.." نجمة " نجم الدم المتدفق من القتل.."[4]. ويتضح من هذه الأوصاف وغيرها، أنها الجانب " الصامت الكاشف "، أو الجزء المسكوت عنه الذي يفتح من خلاله الكاتب المجال واسعاً لتأويلات القارئ، ولقراءاته اللامتناهية، وتفعيل دوره من أجل خلق دينامية تواصلية بين القارئ النص والنص القارئ.

تعتبر نجمة الصمت الكاشف عندما نخرجها من سياقها القصصي الضيق، وتتجاوز حدود الخطاب، ونربطها بالسياق المرجعي المحيط بها، وتفتح مجالات التأويل، ونصل إلى الدلالات الخفية التي رسمها كاتب ياسين وراء نجمة، على أنها الوطن والتاريخ والحاضر والمستقبل. وهي

---

[1] ـ الرواية، ص 142.
[2] ـالرواية، ص 113.
[3] ـ الرواية، ص 184.
[4] ـالرواية، ص 187.

هذا الانكسار التاريخي والسقوط الحضاري المتواصل للجزائر. ويستمر التاريخ في الحاضر، ويتواصل الخراب والضياع، مثلما ضاع اصل نجمة وضاعت نجمة ولا نعرف مصيرها.

إذن، لقد ساهمت هذه الإضمارات التي تخللت النص في تفعيل نشاط القارئ، من خلال فتح مجالات التأويل واكتشاف هذه الدلالات الخفية التي تضمنتها العناصر النصية للخطاب وتفكيك أبعادها الدلالية، وتحديد المعاني المفترضة التي رسمها الكاتب" ولا شيء يجبر القارئ على امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة، وعندما يوجد من بين جميع المعاني المفترضة معنى يبدو مقنعاً. فقوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها "[1]. وبالتالي تبقى مشاركة القارئ ضرورية في استكمال بنية النص الحقيقي هو الذي خاضعاً دائماً للقراءة، وترتبط استمرارية في الوجود بهذا المعنى المضطرب (sens tremblé) الذي يميزه، وبالتالي بمدى انفتاحه، بحيث يصبح هذا العمل الإبداعي مجموعة من الأسئلة والقراءة تحاول الإجابة عنها "[2]. وتحدث العملية التواصلية بين الكاتب والنص والقارئ.

أما في نص " الجثة المطوقة " فقد اختار الكاتب في بناء العمل المسرحي بالتركيز على فعل الحدث الذي يقوم بين الشخصيات، وأضمر حلقة محورية في الكتابة الإبداعية، إذ يحيط بشخصيات المسرحية صمت كبير، ولا نعرف عنها إلا الأسماء. فمن يكون لاخضر، ومصطفى، ونجمة وحسان ؟ وكيف التقوا ؟ وما هي سماتهم وأوصافهم ؟ ولا تتحدد الشخصيات إلا من خلال أصواتهم أثناء الحوار. ونعرف نجمة بكونها ابنة المرأة الفرنسية، وعن شخصية الأخضر هو ابن الذي اختطفها. ويسكت النص عن ماضي هذه الشخصيات. ويرتكز فقط على حدث مشاركتها في التنظيم النضالي في الحاضر.

ويعتبر هذا الإضمار وسيلة لفتح المجال أمام تأويلات القارئ، وتنشيط خياله لاستكمال هذه الثغرة، ورسم صور الشخصيات، وكذا البحث وراء هذا التغييب المقصود للبطاقة الدلالية للشخصية، وتأويل ذلك بأهمية الموضوع الذي تأسس عليه العمل المسرحي، وهو النضال من أجل الوطن، وعدم الاستسلام في وجه العدو، وهو البعد العميق، والمعنى الخفي للنص الذي ينبغي على

[1] ـ أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص 166.

[2] - Voir, Nathalie Piégay- Gros, le lecteur, p 241

القارئ تحديده وإدراكه. بينما لا تمثل الشخصيات إلا الوسيلة لتوصيل هذه الرسالة النضالية الحلقة المضمرة التي تتجاوز حدود العالم المتخيّل.

ونشير أيضاً إلى تلك التساؤلات التي بقيت في ذهن القارئ، بعد سيرورة القراءة، وبحيث ظلّ يتساءل عن مصير الشخصيات؛ نجمة، حسان، مصطفى، كما يقصي النص سبب قتل " الطاهر " للأخضر، ثم هل تواصل الفعل النضالي مع حسان ومصطفى ونجمة ؟ وهل حقق الشارع أهدافه تساؤلات يطرحها القارئ ؟ وبالتالي تنفتح أمام القارئ إمكانات التأويل لاستكمال الحلقات المضمرة، وتفعيل المجال التواصلي بين النص القارئ والقارئ النص.

2) طاقة النفي:

أ ـ هدم البنية النصية:

يصطدم قارئ رواية نجمة بهذا الهدم الكلي[1]• لآليات الكتابة الروائية المألوفة، فيتحطم مخزونه الأدبي المعهود في قراءاته. ويحس بالاضطراب والارتباك أمام هذا النفي والتشويه لمعاييره التي ى تساير هذا التكنيك على جميع مستويات البنية الروائية.

ففي رسم الكاتب لصورة الشخصية في الرواية يعمل على تشتيت أجزائها، وتفكيك عناصرها، خاصة وأن الموضوع المحوري في القصة الحكائية يتعلق بأربع شخصيات تتنافس في حب شخصية نجمة. هذا، إضافة إلى شخصيات القصص المضمنة. ويضيع القارئ بين هذا التجزيء والتفكيك في تكوين صورة كل شخصية من هذه الشخصيات، فلا تعطى المعطيات الخاصة بكل واحدة كاملة، بل تأتي في الخطاب الروائي مجزأة[2]•تجزيئاً دقيقاً يصعب كثيراً على القارئ الوصول إلى إعادة تركيبها من جديد. وقد كان لعنصر الزمن وخصوصية فعل السرد تأثير كبير في انتظام الشخصية على هذا النحو، بحيث عمل السارد في تنقلاته بيت الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة على تفكيك صورتها إلى علامات وإشارات جزئية عبر كل صفحات النص.

وينتج عن هذا نوع من التداخل والخلط يصعب كثيرا على القارئ تقبله من الوهلة الأولى، مقارنة بما كان سائداً في الرواية الكلاسيكية التي يعمد فيها السارد إلى رسم صورة منذ الشخصية

• ولا أبالغ في ذلكن وقد تبيّن الأمر بدقة من خلال دراستنا للاستراتيجيات النصية في الرواية. وأدعو القارئ إلى تسجيل انطباعه الأول عند قراءة رواية نجمة، فبلا شك سيكون الضياع والارتباك وعدم الفهم...

•قدمت أمثلة في هذا الشأن في المبحث المتعلق بالاستراتيجيات النصية.

كاملة منذ الوهلة الأولى، ويتم الملء الدلالي بطريقة سريعة، وترتسم الشخصية مرة واحدة. بينما لا تكتمل صورة الشخصية في نص الرواية إلا بانتهائه، بل وتبقى في ذهن القارئ أسئلة محيّرة حول مصير هذه الشخصيات غير العلن عنه، هذا الحضور الغامض لشخصية نجمة التي بقيت غامضة تثير الاستفهام حول ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

إضافة إلى هذا، يعمد كاتب ياسين إلى خرق المألوف، ونفيه أيضاً في وعي القارئ، من خلال تجريد الشخصيات من أسمائها، وتعويضها بالحروف، ومن أمثلة ذلك يقول الأخضر:" رأيت س... وقد هبّ إلى نافذة المرقد الأول، كان يبدو كالخطيب، وكان يثير حمية الأوربيين... غادر العرب المرقد ولم يبق به واحد منهم، كان س... يتحدث بصوت عال ويأتي بحركات من يديه..."[1]. فهذا غير مألوف في الكتابة الروائية، بل والمتعوّد عليه هو أن توضع الأسماء المعروفة في السياق المرجعي للقارئ، لكنه يتفاجأ بهذه التقنية التي تعطل معرفه، ويشكل هذا فراغاً في وعيه حيث يتساءل عن جدوى هذه الحروف (س) ومن يمكن أن يكون س ؟ ولماذا الحرف س ؟

ويقع الارتباك والتوتر والذي ينتهي بتقبل المتلقي لهذا العنصر الجديد• وتتحدد وظيفته في النص بكون الأحداث تتعلقبمظاهرات شعب بأكمله، تخص الجميع، فلا يهم تعيين الشخصيات، إنها انتفاضة شعب.

ويتصادم القارئ في مقطع سردي آخر يأتي على لسان الشخصيات " الحروف "، يقوم الحوار فيما بينها دون أن نعرف عنها شيئاً، لا أوصافها التي تعوض اسمها المغيّب، ولا علاماتها الخصوصية التي تحدد هيئتها مثلما يبدو في هذا المثال حيث يقول مصطفى:" كنت أسمع بوضوح ما كان يدور بينهم من حديث ف... يا لنتن رائحتهم.

السيدة ف... أنتن النساء... أما أنا فلم أولد البارحة. يكفي أن أذكر واقعة " المارن " كانت الأرض تغطيها جثث اللمان والفرنسيين.

السيدة ن... ولكنهم لم يكونوا عرباً. فهؤلاء ـ أحياء ـ ينضحون قذارة ونتنا: فكيف بهم أمواتا

ب... يعتقدون أن الجيش جعل للكلاب.

---

[1] ـ الرواية، ص 52.

● ينبغي أن نشير هنا إلى أن رواية نجمة كتبت في 1956.

ف... لقد أدركوا خطأهم هذه المرة.

ن... أتظن ذلك ؟ إني أؤكد أنهم سيعيدون الكرّة. فهم لم يؤخذوا بما يجب من الحزم هذه المرة..."[1].

ويكتشف القارئ الأبعاد الدلالية التي تحملها هذه التقنية التي اثارت استغرابه واندهاشه، إذ إن تجاهل الاسم علامة على إثارة الانتباه إلى مثل هذه الأحداث، حيث نتبيّن موقف الشخصيات من مشهد سقوط المتظاهرين جثثاً مرمية على الطريق. ونلاحظ أن الكاتب في توظيف هذه الحروف يُتبعها دائماً بنقاط متتالية، دلالة على الحذف وفتح المجال للقارئ لاستكمال الصورة ورسمها وتمثيلها بشكل خاص.

ويلغي كاتب ياسين أيضاً في بنائه النظام الزمني هذه الحدود الفاصلة بين الفترات الزمنية التي تفرق الحاضر عن الماضي والمستقبل، ويحدث القلق في نفسية القارئ الذي لا يعي هذا التداخل غير المألوف بين الأزمنة، حيث جعل الماضي حاضراً والحاضر ماضياً، وكأن الدورة لا تنتهي، فالحاضر يؤدي إلى الماضي، والماضي لا ينتهي، بل يتكرر في الحاضر. وانبنت الرواية على نسيج زمني مركب ومعقد تميزه الانكسارات الزمنية المتواصلة من بدايتها إلى نهايتها• ويخلق هذا التوتر والتنافر في المعايير التقليدية للقارئ، وتضطرب معرفه السابقة التي لا تساير بنية النص، ولا تساعده في سيرورة القراءة، وبالتالي ينبغي تجاوزها، وتغيّر المفاهيم من أجل الوصول إلى تفكيك هذا النظام، وتحقيق الانسجام والتوازن في المقاطع النصية.

كما تمثل الرواية بنية سرية متميزة، أحدثت فراغاً وانقطاعاً في وعي القارئ، من خلال فعل السرد الذي يخرج عن المألوف، ويشكل انفجاراً في المرجعية المعهودة، بحيث يتنقل السرد، ويتفاجأ المتلقي بهذه التغيرات. فمرة يأتي على لسان السارد بضمير الغائب، لينقطع دون سابق إعلان، ويُستكمل بصوت شخصية من الشخصيات الأربع، وفي لحظات زمنية متباعدة. ويعود السارد بطريقة مفاجئة ويختفي كذلك. وتظهر شخصية أخرى في السرد، وكل هذا دون توظيف موتيفات تهيء القارئ إلى هذه التقنيات.

---

[1] ـالرواية، ص 242.

● يراجع القسم الخاص بالاستراتيجيات النصية (قدمت أمثلة لتوضيح ذلك).

وتتشابك الأحداث بتداخل الأصوات الساردة، ويبقى القارئ حائراً أمام هذا التعقيد، ويضطر إلى إعادة القراءة باستمرار ليتسنى له إحداث الربط بين الأحداث وفهمها. وبالتالي استبدال المعايير والأفكار المكتسبة من القراءات السابقة بهذا النموذج من تقنية السرد.

ويظهر في النص أيضاً هذا الميل غير المألوف للتكرار، بحيث يعمد الكاتب على لسان السارد مرة، والشخصيات مرة أخرى، إلى تكرار بعض الأحداث التي تأتي في صيغ وعبارات أسلوبية مختلفة، ولا يكاد القارئ يتفطن لوجودها لولا القراءة المتكررة.لكن الذي يلفت الانتباه هو هذا التكرار الذي تختتم به رواية " نجمة "، بحيث يصطدم القارئ في صفحاتها الأخيرة بهذا المقطع السردي حين يقول فيه السارد:" فرّ الأخضر من زنزانته... وعندما بدا - عند الفجر - شبحه على العتبة، رفع كل واحد منهم رأسه يستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير تأثر..."[1]. وهو تكرار حرفي لما جاء في الصفحة الأولى من الرواية، ويتعلق الأمر بمشهد فرار الأخضر من السجن، ورد فعل أصدقائه. ويستتبع بمقطع آخر يتكرر فيه مشهد افتراق الأصدقاء عندما يقول السارد:" أوصاهم الشيخ قائلاً: " لا تشعلوا النار "

كان الأخضر يغمغم وقد دسّ رأسه في التبن

وكانت الأنجم تملأ السماء تلألؤاً...

هيّا بنا، سأصحبك حتى عنابة. وأنت، يا مصطفى ؟

سأتخذ طريقاً أخرى

وغاب الشبحان في ثنايا الطريق"[2].

ويكتشف القارئ أن هذا المقطع قد ورد كاملاً في الصفحتين (31، 32) من الرواية. وهذا ما يدعو إلى الاستغراب والاستنكار، لأن الخطاب يتجاوز أفق انتظاره الذي كان ينتظر النهاية التي ستؤول إليها أحداث القصة الحكائية، ومعرفة مصير الشخصيات الأربع، ونهاية شخصية نجمة الغامضة. لكن فعل السرد يتوقف، وتنتهي الرواية، ولا يكاد القارئ يعي جدوى هذه المقاطع المكررة في النص، ويحدث الفراغ في ذهنهن وتتزعزع معارفه عن الإبداع الروائي.

---

1 ـالرواية، ص 270.
2 ـالرواية، ص 271.

ب)- خرق المعايير الاجتماعية:

يتفاجأ القارئ، أثناء قراءته، بهذه الأفكار التي تُناقض توجهاته الفكرية، وقيمه الأخلاقية، وذلك عندما يتخلل صفحات النص هذا الوصف المتلاعب بالسلالة البشرية، وإقامة العلاقات اللاشرعية مع العشيقات والنساء المتزوجات حيث يقول سي مختار:" إن ما لا يمكنني إدراك حقيقته، إنما هي تلك الذرية، ذرية الضغينة والثأر من أرحام العشيقات اللاتي غررت بهن، وكنّ نساء متزوجات كنت أنا زوجهن الثاني الذي لا يمضي معهن من الوقت إلا ما يكفي لتعكير تسلسل العلاقات الدموية الصافية، لترك المجال واسعاً لمنافسة مريبة بين السلالتين، السلالة التقليدية سلالة الشرف والسلالة الأخرى سلالة الشجرة اليابسة الجرداء..."[1].

ويستعرض فعل السرد، ولصفحات عدة، موضوع العلاقات الجنسية والتنافس في تعكير السلالة العائلية، مثلما يبدو في هذه النماذج النصية" كانت أم كمال - زمن عيشها بقسنطينة - إحدى عشيقات سي مختار القليلات اللاتي ظل يتردد عليها سنوات عدة..." و" سي مختار الذي كان يريد انتزاع عشيقته تلك من بعد أن أخذ مكانه من زوجته من قبل.." لقد كان سي أحمد.. هو الذي اختطف زوجة الكاتب العدل، ثم تخلت عنه.. لقد هربت الفرنسية.. لتلتحق بذلك المتزمت المنافق الذي كانت زوجته عندها عشيقة سي مختار، وكان سي مختار يحتفظ بتلك الزوجة رهينة إذ شغف هو الآخر بالفرنسية حباً في تلك المدينة..[2].

ويحدث الاندهاش في ذهن القارئ، ويتشكل الانقطاع، ويقع التصادم جراء هذا الخروج وهذا التجاوز الكلي للعرف الإنساني، وللقانون الشرعي الذي ينظم العلاقات الزوجية، وذلك خاصة عندما تُعلِّق شخصية رشيد في هذا المجال بقوله:" لا يذهبنّ بك الظن إلى أن كل هذه الأحداث التي أرويها لك مشوبة بالمبالغة أو تجاوز الحد المعقول بالنسبة إلى تلك الفترة؛ فإن أبهة الأتراك، وكنز الثروات في خزائن بعض القبائل واتساع رقعة البلاد..."[3]. ويحمل هذا المقطع رسالة تظهر للقارئ أن هذه الأحداث طبيعية، وما يثير الدهشة أكثر هو عندما يُستكمل فعل السرد، ويكشف عن

1 -الرواية، ص 102.

2 - الرواية، ص 104.

3 -الرواية، ص 106.

حقائق غير متوقعة، وغير مقبولة في الأعراف الإنسانية كلها، ولا في شرع الديانات العالمية، كون نجمة وزوجها " كمال " أخوين من أب واحد هو سي مختار الذي حضر زواجهما. وهذه الحقيقة هي بمثابة النفي الكلي لما هو مألوف ومعروف في الأعراف والتقاليد الاجتماعية عند المتلقي.

يقول رشيد:" ذلك الشيخ الصعلوك سي مختار، الشيخ الذي كان والد كمال، ووالد نجمة في نفس الوقت "[1]. وهذه الحقيقة هي بمثابة النفي التام لما هو مألوف ومعروف في التقاليد الاجتماعية، ونفي لما تفرضه الديانات المختلفة.

يشهد النص أيضاً مقطعاً لافتاً للانتباه، ويُحدث خرقاً واضحاً في المعتقدات الروحية للقارئ حيث يقول:" إنهم يفعلون ما كان آباؤهم يفعلون من قبلهم تماماً: فقد أطردوا الوحيد - من بينهم - الذي استفاق صباح يوم ليفضي إليهم برؤياه الأسطورية الغريبة، ولم يريدوا اتّباعه... كان ينبغي أن يُصدّق الرسول ويُتبع هنا، في الجزيرة العربية وأن يتجاوز الكابوس إلى الحقيقة الواقعة... إن أولئك الذين خلق القرآن من أجلهم لم يكونوا قد ارتقوا بعد حتى إلى مرحلة الوثنية ولا حتى إلى العصر الحجري..."[2].

ويثير مثل هذا النص قلقاً واضطراباً يحركان الإيمان الروحي في القارئ المسلم خاصة، فأن يجعل من القرآن رؤية أسطورية، وأنّ الرسول هو الرجل الذي حلم وطرد من دياره، فهذا غير معقول في ذهنيته، وحتى في ذهن القارئ مهما كانت ديانته وقناعاته الشخصية، إذ تبقى هذه الأمور مقدسات في الفكر الإنساني، لا ينبغي المساس بمصداقيتها وشرعيتها. وتتشوّه هذه الأفكار المسلّمات التي ترسخت في الأذهان، وتعطّلها وتظهر الحيرة في نفسية المتلقي الذي تتنافر وتتناقض الأفكار في وعيهن وهذا ما يعرف باللاتماثل بين القارئ والنص[3]، بحيث ترفض الحقائق والمعارف التي يقدمها النص لينتج عن ذلك التفاعل الفعال بين الطرفين. وبالتالي يحقق التواصل، ويضع القارئ هذه الأفكار في سياقها، ويفهم أبعادها الدلالية في سياق النص.

ويتضمن النص المسرحي " الجثة المطوقة " نفس الظاهرة التي سُجلت في رواية نجمة، بحيث يندهش القارئ، وتتزعزع قيمه العرفية، ومسلّماته الإنسانية عندما يكتشف في الصفحات

[1] ـالرواية، ص 108.
[2] ـالرواية، ص 125.
[3] - W. Iser, l'acte de llecture, p 289

الأخيرة من المسرحية أن نجمة هي ابنة المرأة الفرنسية التي كانت على علاقة بوالد الأخضر، حيث يقول في اللحظات الأخيرة قبل موته:".. لا أريد أن أصدق إن الأجنبية قد ضاعت، ويُحمل أبي في كفن وأنا كنت ألعب مع نجمة في الشارع. نجمة ابنة الأجنبية التي اختطفها أبي "[1].

هكذا يحدث نفي المألوف، وينكسر القانون الشرعي الذي يُحرِّم قيام هذا النوع من العلاقات بين الأخضر ونجمة، وهما أخوان من أب واحد. وتتعطّل المسلّمات وتتشوّه القيم الدينية، ويحدث الاضطراب في نفس المتلقي، ويحدث اللاتماثل بين القارئ والنص، وتتناقض العلاقة بينهما، ولا يتجاوب مع تجربة المص الجديدة. ومن هنا، يبدأ البحث وراء هذه الأفكار، لفهم أبعادها العميقة، وبالتالي تحريك قدرات القارئ التأويلية، وتفعيل آلياته الإدراكية، فيقع التفاعل بين النص والقارئ.

ويمثّل حدث مقتل والد " مارغريت " بحضورها، خرقاً للطبيعة الإنسانية، وتشويهاً للمألوف، بحيث يقول السارد:" وينظر مصطفى في الأخضر. بصراخ مارغريت تتكسر الباب تحت قدم الرائد ويقتله حسان في حينها. وفي لمح البصر تتخذ مارغريت مكاناً وسط الحدث تمرّ على جثة أبيها لكي تهتم بعدها بالأخضر "[2]. ونتبيّن رد فعل " مارغريت " الغريب تجاه مقتل والدها ويصور المشهد بكل بساطة، وتقتل المشاعر الإنسانية والعلاقة الدموية التي تربط الأب بأولادهن بحيث لا تحزن مارغريت لما حدث، بل ترافق الأصدقاء في طريقهم، وتظهر حبها العميق للأخضر.

وتمثّل هذه المواقف نفياً للمألوف، وخرقاً للطبيعة البشرية، وليس من السهل إدراكها. لكن يبقى أن طاقة النفي - في النصوص الإبداعية - تمثل استراتيجية أساسية لإحداث العملية التواصلية بين القارئ والنص.

---

[1] - المسرحية، ص 65.

[2] - المسرحية، ص 40.

هكذا نستنتج أن الخطاب عند كاتب ياسين - ومن خلال روايته نجمة ومسرحية "الجثة المطوقة " - ينبني على استراتيجية محكمة في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، بحيث يتمظهر القارئ ضمن الخطاب كأساس محوري يسهم في بنائه وتشكيله، وبدراسته عنصر القارئ الضمني، والبحث في علامات تجسيد هذه البنية المجردة على مستوى النصوص، يتبيّن حضوره الضروري في تفعيل الأحداث، وتحقيق العملية التواصلية، وهو جزء لا يتجزأ من الخطاب، ومتضمن فيه سواء بصورة مضمرة أو معلنة، وقد ظهرت صيغة الجمع " نحن " كميزة غالبة في كِلا العملين الروائي والمسرحي، كطريقة وظفها الكاتب من أجل خلق المسار التحاوري مع القارئ، وتفعيل قدراته لإدراك " الصمت الكاشف" - بتعبير آيزر-، وتفكيك المبهم في النص. ويُعدّ هذا التكنيك النقطة المركزية التي تجسد فعل حضور القارئ في العمل الأدبي عند كاتب ياسين.

كما تنوب الشخصية " المسرود له " في القصة المتخيلة إحدى الطرق التي يحقق بها الكاتب فعل تواجد القارئ، وتفعيل قدراته الإدراكية لفهم النص، فتقوم الشخصية بدور المنظِّم لعملية السرد، إذ بتدخله تتوضح الأحداث في ذهن المسرود له، وتستجمع حيثياتها خاصة وأنها متشعبة وكثيرة، فكأنه يقوم بتثبيتها في الذهن وشرحها، وكما يُذكِّر المتلقي بتعليقاته وتدخلاته المستمرة على حضوره في فعل السرد، ويعتبر هذا بمثابة نقطة الكشف عن تواجد القارئ الضمني في ثنايا النص الروائي، بحيث تتجاوز هذه التعليقات التي يقدمها السارد بمختلف مستوياته وعلاقاته بالأحداث حدود العالم المتخيّل لتشمل العالم الروائي.

وتعتبر خطابات السارد التوضيحية وتدخلاته التنظيمية للمَشاهد، والأحداث موجهة مباشرة إلى المتلقي للنص بحيث عمل على وضع القارئ في صورة المتفرج للعرض المسرحي، ويظهر بين المَشاهد الحوارية لمختلف الشخصيات، ويُحدث انقطاعاً في الأحداث، ويُقدِّم لما يحدث مستقبلاً، أو يعلّق، أو ينقل خصوصيات المشهد وهو على الخشبة، ودور الديكور والأضواء، وما تحمله من إضافات للحدث المسرحي.

كما تتشكل أفكار المؤلف الضمني (الذات الثانية للكاتب) في النصين الوسيلة المثلى لإثارة رد فعل القارئ، وإحداث الاضطراب والتشويش عليه، والإحساس بالضياع والإبهام أمام هذه الأفكار التي لا ترتبط بما وصل إليه فعل السرد، لتُمثِّل موقع الاحتكاك بين أفكار الذات الثاني

للكاتب وبين القارئ، بحيث تحضر المواقف الإيديولوجية في النص كرسالة موجهة إلى القارئ المتوقع للنص. وتأتي الأفكار التحررية في نص المسرحية وتتجاوز حدود المكان والزمان، وتحمل أبعاداً إنسانية تثير استجابة القارئ، وتحرّك آلياته الإدراكية، وهنا يحدث الفعل التواصلي.

وتعتبر وجهة النظر الجوالة، الأداة الإجرائية الجوهرية التي تسهم في انبناء الموضوع الجمالي في وعي القارئ تدريجياً خلال مراحل القراءة. ويبقى القارئ يتراوح بين هذه الأحداث المشتتة، ولا تكتمل رؤيته، ويضطر دائماً إلى إعادة بناء التراكيب السابقة واستعادة مقاطع الرؤية السابقة في كل لحظة قراءة لإحداث الانسجام والتأليف بين المنظورات النصية، إذ يعمد السارد مثلاً في النص الروائي إلى تفكيك وتجزيئ أحداث الشخصيات، وعدم استكمالها مرة واحدة، وينتقل إلى نقطة أخرى من الحكاية. ويضطر القارئ هنا إلى التنقل مع منظور السارد واستدعاء الذكريات من أجل ربطها بلحظة القراءة، أو تعديلها وتغيّر المعطيات في الذاكرة. وكلما تغيّر موضوع السرد بين الشخصيات والتنقل بينها، تعمد وجهة النظر الجوالة للقارئ إلى التحرك وراء السارد لاستجماع هذه الأحداث المفككة، وتشكيل الصورة الكاملة للمعنى النصي.

وتسهم تقنية التناوب في الأصوات الساردة- وبالتالي التغير المستمر في المنظور - في تشكيل حركة دورانية غير مغلقة لوجهة نظر الجوالة للقارئ، حيث لا تكتمل الصورة في ذهنه إلا بانتهاء فعل القراءة، إذ تتقابل المنظورات النصية المختلفة في ذهنه، وتتآلف فيما بينها باسترجاعه لمقاطع الرؤية الماضية، وربطها بكل لحظة حاضرة تدفعه إلى بناء الانسجام بينها.

وتتمظهر وجهة نظر القارئ الجوالة في نص " الجثة المطوقة " بطريقة مختلفة عن العمل الروائي " نجمة "، بحيث تأتي أحداث المشهد المسرحي في أغلبه بمنظور الشخصيات، ويتابع القارئ فعل وقوع الأحداث وتطوراتها مع الشخصيات، ولا تكتمل وجهة نظره للموضوع إلا بانتهاء النص المسرحي، ويظل القارئ في حالة انتظار لما ستؤول إليه الأحداث.

كما يتجلى الحضور الأساسي للقارئ في بناء العمل الأدبي من خلال تجميعه للصورة العميقة للنص، انطلاقاً من مخططات النص، وإدراك وخلق المعنى الحقيقي للكلمة. فمعنى النص لا يتحقق إلا في ذاته، وليس له وجود مستقل عنها مثلما يتكون القارئ نفسه بتكوينه للمعنى، وإدراك

البنية الكامنة والعميقة في العمل، وتتحدد في سلسلة من الصور الذهنية؛ كصورة الماضي/ الحاضر، وصورة نجمة الوطن، وصورة الموت/ الحياة في النص المسرحي.

وكذلك فتحت تقنية الفراغات المجال واسعاً أمام مشاركة القارئ في إعادة بناء أجزاء النص، وتنظيمها، حيث تأتي الفارغات اللامتناهية والمتداخلة في رواية نجمة كميزة أظهرت ضرورة حضور القارئ في إعادة استكمال الفجوات، ملء الفراغ الذي تشكل بطريقة معقدة جداً يشترط فطنة القارئ، وتفعيل قدراته من أجل الوصول إلى تحقيق الانسجام بين عناصره القصة الحكائية وبين بناء التماسك النصي. وتؤدي هذه الفراغات دوراً استراتيجياً يضمان الفعل التواصلي مع المتلقي، وتفعيل نشاطه، وتنفتح أمامه إمكانيات التأويل لاستكمال هذه الحلقات المضمرة، وتفعيل المجال التواصلي بين النص القارئ وبين القارئ النص.

الفصل الثاني: الاستراتيجيات النصية وفعل التلقي

-تقديم الاستراتيجية النصية.

المبحث 1): الرصيد في النص الأدبي.

- تقديم

أ - السياق التاريخي

ب - السياق الاجتماعي

المبحث 2): الصورة الأمامية والخلفية في نص كاتب ياسين.

- تقديم

1 - التقاليد الأدبية

أ) - هدم البنية الزمنية.

ب) -تفكيك البنية السردية

ج) -تجزيء صورة الشخصية

د) - تقنية الأضواء في المسرح

هـ) - النص الشعري في المسرحية

2 - العلامات المرجعية

أ -الشخصية التاريخية

ب -الشخصية الأسطورية

- **تقديم:**

-الاستراتيجيات النصية (les stratégies du texte).

إن النص الأدبي هو بنية تخطيطية، يتشكل من مادة منتقاة من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية، سياقات مرجعية مختلفة. وتتركب هذه العناصر وفق تنظيم يسميه أيزر " بالاستراتيجية النصية " وهي المسؤولة عن تنظيم وترتيب عناصر السياق المرجعي على النسيج النصي، وتحديد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد (سمات الواقع). إنها " وحدة دينامية توجه وتقود القارئ وهو يجتاز مجاهل النص "[1]، إذ تعمل على توفير الإجراءات التي تساعد على إقامة وتنظيم شروط التواصل بين النص والقارئ.

ويشير أيزر إلى أن الأهمية التنظيمية لهذه الاستراتيجيات تظهر وتتجلى عندما يتم الاستغناء عنها وتجاوزها. وهذا حين يتم تلخيص النصوص المسرحية أو الروائية، أو القصائد الشعرية، فتعاد صياغتها، وهنا" يفقد النص تجسيده عملياً ويتحوّل إلى مضمون على حساب التأثير. ويستبدل باستراتيجيات النص تنظيم شخصي، وغالباً ما تتبقى لدينا " قصة " دلالية ظاهرة وليست دلالية ضمنية، وبالتالي فلا أي تأثير..."[2].

على أنه ينبغي ألا تفهم هذه الاستراتيجيات النصية• على أنها عملية تنظيم وتنسيق للعناصر النصية المختلفة بصورة كلية وكاملة،" لأن القارئ في هذه الحالة لن يكون له أي دور تنظيمي يقوم به "[3]. فهي لا تقدم للقارئ سمى احتمالات التنظيم لكي يضمن له إمكانية استكمال العمل الأدبي،

---

[1] ـ فرانك شويروجين، القراءة وفعل اللغة، تر: عبد الرحمان بوعلي، ضمن كتاب نظريات القراءة، ار الحوار، الطبعة الأولى، سوريا 2003، ص 147.

[2] ـ فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ص 95.

● يتحدد مفهوم الاستراتيجيات بقول فرانك شويرفيجن:" أن نكوّن فكرة عن مدى فاعلية الاستراتيجية عندما نفكر بما يحصل عندما نحاول تقليد عمل أدبي أو تلخصه، إن ما يضيع من النص في تمرين التقليص هذا هو بالتحديد التنظيم الاستراتيجي للخطاب التحليلي، والتركيب الوصلي الذي يربط عناصر المخزون.."(يراجع فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، محمد خير البقاعي، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا 1998، ص 40).

[3] ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 141.

وبناء عناصره للوصول إلى الفهم، وبالتالي تشكيل المعنى " الذي يظل إمكانية قائمة في النص بالقوة وتنتظر القارئ ليحققها بالفعل "[1].

ويمكن تمييز الاستراتيجيات بصفة عامة من خلال التقنيات والآليات المستخدمة في النص، ولا يقصد هنا تقنيات السرد التقليدية، أو الوسائل البلاغية التي تشكل في مجملها ظواهر النص السطحية، أي لا ينصبّ الاهتمام على التقنيات نفسها، بل على البنية التي تقوم عليها. وينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار حسب أيزر أن الوظيفة الحيزية والأساسية للاستراتيجيات هي نزع سمة الألفة عن المألوف، وذلك بمخالفة المعايير الأدبية المتعارف عليها والانحراف• عن النموذج القياسي والمبادئ الثابتة المألوفة وتحطيمها، مما يؤدي إلى خلق نوع خاص من التوتر والانفعال الذي يساهم في إقامة العلاقة بين النص والقارئ، هذا الهدف الذي تجاهلته النظرية الانحرافية والاتجاه البنيوي، بحيث ثبت عجزه في بناء عملية التواصل التي تنشأ بين النص والقارئ نتيجة للانحراف،" فمخالفة المعيار لا يعدّ هدفاً في حد ذاته، بل لا بد من توجيهه نحو متلقٍ محتمل للرسالة، وهذا العنصر العملي للنص هو الذي يفوت على أنصار الانحرافية إدراكه "[2].

ويبقى الانحراف أساس قيام الشيء الجمالي في العمل الإبداعي، إذ يحفّز القارئ ويلهب خياله لصياغة الموضوع الجمالي، وهنا تلعب الاستراتيجيات دزرها في وضع الخطوط التي يسير الخيال عليها. ومن أجل توضيح عمل هذه الاستراتيجيات ووظيفتها على المستوى التطبيقي، سنعمد إلى دراسة ما يسميه أيزر بـــ" الرصيد "، و" الصورة الأمامية والخلفية "، ومعرفة كيفية تجسيد المرجعيات السياقية المختلفة في خطاب كاتب ياسين.

المبحث الأول: الرصيد في النص الأدبي.

- تقديم:

[1] ـ محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ميريت للنشر، الطبعة الثانية، القاهرة 2003، ص 99.

•يقصد " بالانحراف تمرد الأديب على النسق الأدبي السائد في التأليف في عصره، والخروج بأسلوبه الخاص إلى فضاء أبعد دلالياً وجمالياً، حيث يبتعد الأديب بأدبه عمّا هو مطروح في النصوص الأدبية الأخرى، وبذلك تحمل نصوصه هو انحرافيتة الخاصة، حيث يصبح لأدبه مذاقه الخاص والمختلف عن أدب الآخرين.."(سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2002، ص 137).

[2] ـ فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ص 98.

يلجأ النص الأدبي إلى توظيف مجموعة من العناصر الخارج نصية والمواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ، ويقيم الفعل التواصلي. وهذا ما يسميه أيزر" برصيد النص "•(le répertoire du texte). وهو" الحيز المألوف داخل النص، وقد يكون... على شكل إشارات لأعمال أسبق، أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية، أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ النص منها.."[1]، والتي تحيلنا على الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي.

غير أن النص لا ينقل هذه العناصر المنتقاة كما هي، وتكون مجرد نسخة طبق الأصل، بل نجدها دائماً في حالة تحوّل واختزال، وتشويه، إنها تُنزَع من سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، وتدخل في سياق نصي جديد، بحيث تكتسب ابعاداً دلالية جديدة. ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة أصول هذه العناصر، وتظل الصلات القديمة حاضرة كخلفية تساهم في توليد الدلالات الجديدة. إذ إن" الحيّز المألوف ممتع لا لكونه مألوفاً بل لأنه يقود إلى اتجاه غير مألوف... وهذا الوضع المبهم هو الذي يضفي على النص قيمته الدينامية الجمالية "[2]. ويؤسس للفعل التواصلي بين النص والواقع من جهة والنص والقارئ من جهة أخرى.

ويعود أيزر إلى البحث التداولي ونظرية أفعال الكلام عند أوستين[3]، وينتقد رأيه غي استبعاده اللغة الأدبية من تحليله على أساس أنها عقيمة ولا تؤدي إلى أفعال حقيقية، فهي تفتقر إلى الشروط اللازمة للفعل اللغوي الناجح. ولكن حسبه" فاللغة الروائية لها ما للفعل غير التعبيري من سمات أساسية، فهي تتصل بالأعراف التي تحملها معها، وتجر في أعقابها ثوابت تتخذ شكل استراتيجيات تساعد على توجيه القارئ لفهم عمليات الانتقاء الكامنة وراء النص، ولها سمة " الأداء " في أنها تجعل القارئ يستنبط القوانين التي تحكم هذا الانتقاء باعتباره المعنى الفعلي للنص. وبتنظيمها الأفقي لمختلف الأعراف وإحباطها من التوقعات الثابتة يصبح لها أثر غير تعبيري،

•تجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم تُرجم بمصطلح " السجل "(يراجع: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 153). بينما يستعمل رعد عبد الجليل جوا مصطلح " الذخيرة " وهو قليل الاستعمال ويحدده بقوله:"... إن الذخيرة لها وظيفة مزدوجة في نموذج أيزر إنها تعيد تشكيل البرمجة المألوفة لتشكيل خلفية لإجراءات الاتصال وتوفر إطار عمل عاماً يتم من خلاله تنظيم الرسالة أو معنى النص "(روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: عبد الجليل جواد، ص 150).

[1] ـ فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ص 75.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 76.

[3] ـ يقول أوستين في هذا الصدد:" لا يمكن أن يكون الفعل الإنشائي (الإنجازي) ناجحاً تاماً دون أن يحدث تأثيراً على المخاطب (المتلقي)..." وفعل الكلام وحدة أساسية للتواصل (voir. J. Austin, quand dire c'est faire, ed : Seuil, Paris 1970, p 124).

وفعالية هذا الأثر تثير الانتباه، بل توجّه موقف القارئ من النص وتثير رد فعله إزاءه..."[1]. ويصبح تدخله أمراً حيوياً لاكتمال النص، حيث يقوم بصياغة المدلولات ويعِدّ لها بصورة مستمرة ويجمع المعنى معنى آخر في عملية تشبه كرات الثلج.

ويرى " إيزر " أن النص لا يتموقع بالنسبة إلى واقعه الخارجي الخام، بل يتموقع بالنسبة إلى الأنساق الدلالية السائدة في عصره باعتبارها نماذج فكرية لفهم وتأويل هذا الواقع. فكل حقبة لها نسقها الفكري ونسقها الاجتماعي، ويؤدي كل نسق إلى تثبيت بعض التوقعات وتتخذ صبغة المعيارية، المستمرة. وتعتبر تفسيراً اختزالياً وانتقائياً لتجربة العالم، وبالتالي" ينبغي أن يفهم النص بوصفه صدى للمنظومات الفكرية التي اختارها وجسّدها في رصيده الخاص "[2].

وتظهر في كل نسق مجموعة من الإمكانات الدلالية السائدة في مقابل الإمكانات الدلالية الأخرى التي يقصيها النسق وينفيها. ويعمل النص الأدبي على إظهار ما تعطّله وتنفيه هذه الأنساق السائدة،" ففي الرواية والمسرح في القرن الثامن عشر كان هناك انشغال مكثف بالتساؤل عن الأخلاقيات. وكان أدب القرن الثامن عشر يعوض أوجه الخلل في نسق الفكر السائدة في عصره. ولما كان مناخ العلاقات الإنسانية غائباً عن النسق، فقد أحياه الأدب وألقى عليه الضوء. وقد يكون حلول الأدب محل الاحتمالات التي يستبعدها النسق السائد هو السبب في اعتبار " القصص " في نظر كثير من الناس نقيض " الواقع " وهو في الحقيقة ليس نقيضاً، بل مكمّلاً له "[3]. وهذه العلاقة التي يقيمها النص الأدبي مع الأنساق الدلالية السائدة في عصره سوف تحدد الرصيد• النصي بكيفية أساسية، غير أن النصوص الأدبية، على عكس الأنساق السائدة في كل عصر لا تكشف بكيفية جلية عن أسباب انتقاءاتها الخاصة لعناصر الرصيد النصي، بل تترك للقارئ مهمة الكشف عنها، والمشاركة في عملية بناء معنى العمل، وبواسطة هذه السيرورة يتم التواصل بين النص والقارئ.

---

[1] ـ فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ص 68.
[2] ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 139.
[3] ـ فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ص 79.
● تقترب فكرة " رصيد النص " عند إيزر من فكرة " أفق التوقعات " عند روبرت ياوس. ورصيد النص هي التسمية التي أطلقها إيزر على ما يسمى بالمواضعات (أو الأشياء المتعارف عليها في مجال الأدب.."(حامد أو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ع 30، السعودية، يونيو 1996، ص 143). ويشير روبرت هولب إلى تقارب ايزر في طرحه لفكرة " النسق السائد " وجماليات التلقي عند ياوس في مقولة " أفق الانتظار ". وسيأتي الحديث عنه في الفصل الثالث من المبحث.(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 140).

هكذا، " يحضر السياق... كأداة إجرائية يمكنها أن توسّع من دائرة فهم النص الأدبي وتأويله وإخراجه إلى أفق أوسع وتكثف أسئلة الكتابة وشروط التواصل، وبناء عليه تضمن انسجامه والتواصل معه، بحيث لا نبقى في حدود خلق علاقة محدودة مع الموضوع، بل نتجاوز ذلك إلى الرغبة العميقة في استكناه كل الأطراف المساهمة في عملية الإبداع والتلقي..."[1]. وبالتالي يشكل الرصيد بنية تنظيمية للمعنى لا بد من إكمالها من خلال فعل القراءة.

من هنا سنكشف عن تجليات الرصيد في نص رواية نجمة، مسرحية " الجثة المطوقة" ونحدد كيفية التقاء النصين بالواقع، ومدى استجابة القارئ وتفاعله مع هذا البناء التخطيطي الذي جمع فيه الكاتب المرجعية الواقعية والخيال الأدبي.

أ -**السياق التاريخي:**

يشكّل السياق التاريخي في نص رواية نجمة النقطة المحورية التي تنبي عليها الأحداث، حيث يعمد كاتب ياسين إلى توظيف التاريخ بكل أبعاده، واستغلال الحقائق التاريخية ودمجها بالعالم المتخيّل، ويصنع بذلك صورة جمالية يندمج فيها الخيال بالواقع، بحيث يتفاجأ القارئ للوهلة الأولى ويتساءل حول مصداقية هذه الأحداث، ومدى واقعيتها وتثير استجابته، ويفتح بذلك مجال التفاعل بين النص والواقع والقارئ,

يحضر تاريخ الجزائر في النص الروائي كصفحة كاملة، حيث يعود الكاتب إلى مختلف الحقب التاريخية، ويربط بين الماضي والحاضر، إذ يتكرر التاريخ ويستمر بطريقة لا منتهية " ولم يكن للفرنسيين شأنهم في ذلك شأن الرومان والأتراك والعرب إلا أن يتجذروا متمكنين في الأرض..."[2]. وتظل الجزائر مستعمرة فرنسية عندما ألّف الكاتب رواية "نجمة" في 1956، وهذا عامل من العوامل التي وجّهت استراتيجية المبدع في الكتابة.

يظهر تاريخ 8 ماي 1945 بصورة جلية في أحداث القصة الحكائية بقوله:" حفر الأخضر بسكينة على المقاعد وعلى الأبواب: استقلال الجزائر.

كان الفلاحون على أتمّ الاستعداد للمسيرة

1- علي آيتأوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2000، ص 18.
2 - الرواية، ص 107.

حشد من الناس. استسلمت ألمانيا.

خرج الأوربيون أزواجاًأزواجاً. واكتظت الخمّارات

نظم احتفال رسمي

وقف رجال الشرطة بعيداً

مظاهرة شعبية مضادة

كفى وعوداً. 1870. 1918. 1945

اليوم 8 ماي، أتراه حقا يوم النصر ؟

انطلق النشيد على شفاه الأطفال

من جبالنا طلع

صوت الأحرار ينادينا

فانهال الرصاص

كانت أسلاك الهاتف مقطوعة. أقبل الفلاحون مسرعين. فانهال الرصاص أصاب - أول من أصاب - أتباع فرحات عباس: كاتب المحكمة...[1].

ونتبيّن هذه الازدواجية بين المتخيّل والحقيقة، وقد تمّ إلغاء الحدود الفاصلة بينهما، وكأن مظاهرات 8 ماي تتكرر على مستوى الكتابة، حيث يحمل النص المرجع بكل أمانة، ويشير إلى انتفاضة الشعب من وعود فرنسا الكاذبة، ويحيل إلى سنة 1918 والحرب العالمية الأولى، ثم انهزام ألمانيا في 1945، مشاركة الجزائريين في صفوف الجيش الفرنسي، مقابل الحرية التي لم تتحقق. ويتأكد في قول الأخضر:" فنحن - لا شك - نحارب البوش (الألمان) معا في الخطوط الأمامية، ولكن الفرنسيين يدمجوننا ضمن الأعداء.."[2]. كما يشير إلى نشيد " من جبالنا "، ويجعل الحدث حيّزاً مألوفاً في ذهن القارئ، وكأنه أمام صورة حقيقية تعيد رسم التاريخ بقوله:" وكان الشعب يملأ الأرجاء حتى غدا لا يُرى، وقد امتزج بالأشجار وبالغبار... وأدركت للمرة الأولى، كما حدث في سطيف بأن الشعب يمكن أن يُرهَّب أو يخيف، ولكن المحامي كان ق اقدم بشجاعة

---

[1] ـ الرواية، ص 238. 239. 240

2 ـ الرواية، ص 63.

يهدِّئ الناس. كان خوفه على ماله وعلى أراضيه أشد من خوفه على الشعب، فكان يتوسّل إل الناس أن يذهبوا أو أن يتريثوا... وأخذت الجماهير تزأر:

ننتظر ماذا ؟ فالقرية لنا

أما أنتم الأثرياء، فإنكم تنامون في فرش الفرنسيين...

كانت البنادق القديمة تطلق الشهقات، وكانت النساء يسرن خلفنا... المدافع الرشاشة، المدافع الرشاشة، من المتظاهرين من سقط ومنهم من راح يركض بين الأشجار..."[1].

يمثل حدث مظاهرات 8 ماي 1945 النقطة الحاسمة في تاريخ نضال الجزائريين من أجل الحرية، حيث فهم الشعب أن السلاح هو السبيل لتحقيقها. ولا يأتي هذا الحدث وحضوره المكثف في نص الرواية صدفة، بل هو استراتيجية رسمها كاتب ياسين من أجل بناء المعنى الخفي في النص، وتفعيل قدرات القارئ، إذ يربط بين التاريخ الحاضر والتاريخ القديم، ويشير إلى فترة المقاومة بقول رشيد:" أما الآباء الذين قتلوا في أثناء المعارك التي قادها الأمير عبد القادر وهو الظل الوحيد الذي كان بإمكانه أن ينسحب فيغمر هذه الأرض الشاسعة إذ كان رجل السيف والقلم، والزعيم الوحيد عبد القادر على جمع شتات القبائل لترتفع إلى مستوى الأمة، لولا أن جاء الفرنسيون فحطموا كل جهوده تحطيماً ودمّروا انطلاقته التي كانت في أولها موجة ضد الأتراك، ولكن الاحتلال كان شراً لا بد منه..."[2]. كما يذهب بعيداً في التاريخ ويعود إلى عهد " يوغرطة " يقول بصوت رشيد:" أنا... أستشف الصورة التي لا يقاوم إغراؤها، صورة العذراء ضُيّق عليها الخناق، صورة دمي ووطني، عليّ أن أشهد نشأة نوميديا التي خلفها يوغرطة ميتة، تُبعَث وقد اتخذت اسمها العربي الأول..."[3]. وقوله أيضاً:"... نوميديا القديمة التي تعاقب عليها أحفاد الرومان..."[4].

نلتمس إذن هذه المرجعية التاريخية المكثفة في النص، إذ تُرسم صورة التاريخ كاملة في ذهن القارئ، حيث يجمع بين التاريخ القديم الذي غُيّب في النسق الفكري السائد، وقد أُقصي في التاريخ الحاضر حقيقة أصل الجزائر، وغُيِّر مجراها عندما " اتخذت اسمها العربي الأول "، هذه

[1] ـ الرواية، ص 56. 57

2 ـ الرواية، ص 107.

[3] ـ الرواية، ص 183.

[4]ـ الرواية، ص 182.

الحقيقة لا يؤرخها المؤرخ، ولا يعتبر الدخول العربي إلى شمال إفريقيا باسم الدعوة الإسلامية والبقاء فيها هو احتلال بكل أشكاله.

وهنا تظهر الإضافة التي يصنعها المبدع في السياق التاريخي، إذ يعمل على إظهار العناصر المعطّلَة والمقصاة في النسق السائد، وهذه وظيفة أساسية للرصيد الذي " يقدم للقراء العون لكي يروا ما لا يستطيعون في المعتاد رؤيته خلال مسيرة الحياة العادية "[1]. ولا يكتفي الكاتب بالعودة إلى السياقات الخارجية، وتوظيف مختلف عناصرها مثلما هي•، بل ينبغي أن تنتزع من سياقها الحرفي لتأخذ شحنات دلالية جديدة وتحمل أبعاداً عميقة تجاوب تثير تجاوب المتلقي وتفاعله معها. والنص الأدبي ليس تكراراً للنصوص السابقة، ولذلك فإنه يشوّه هذه العناصر المنتقاة في سجله النصي، ويعطّل إمكاناتها الدلالية السائدة " لكي تتحرر إمكاناتها الافتراضية والمنفية "[2]. مثلما يظهر ذلك في نص نجمة، وتوظيفه للمرجعية التاريخية، لكن برؤية أخرى تتجاوز الحدود الضيقة للنسق الفكري السائد. وهذا ما يخلق أفق التحاور بين النص والقارئ.

ويحضر عنصر التاريخ في نص " الجثة المطوّقة " أيضاً، ويربط النص بين أحداث القصة المتخيّلة التي تحكي قصة الأخضر ومشاركته مع أصدقائه في المظاهرة ضد العدو، والتاريخ القديم للجزائر، حيث يعود إلى فترة غزو الفندال(vandales)• لشمال أفريقيا، ويشير إلى ذلك بقول السارد:" هنا شارع فندال، شارع الجزائر أو قسنطينة، سطيف أو ڤالمة تونس أو الدار البيضاء..."[3]. ويحيل أيضاً إلى الفترة النوميدية(Numidie) والغزو الروماني:" القصبة، ما وراء الآثار الرومانية، في آخر الشارع..."[4]. وبصوت الرائد الذي يقول:"... انظر إلى تاريخ نوميديا، سوف يتبيّن لك شمال إفريقيا اليوم، ما عدا التباين اين أخذنا مكان الرومان في الحكم. في الماضي

---

[1] - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 140.

● وهناك من يفهم العلاقة بين النص والسياق المرجعي فهماً آخر يناقض وجهة نظر أيزر، مثلما يبدو في تفكير هذا الباحث بقوله:" النص الروائي لم ينسلخ عن الواقع بما هو مرجع أساسي في صوغ كتابته... هكذا ظلت الرواية المندرجة ضمن التيار الواقعي مرآة صادقة لمثل هذه القضايا سواء الراهنة منها أم الماضوية، حيث إن هناك نصوصاً روائية حاولت العودة إلى استقراء التاريخ وملابساته كي تكون سجلاً له ومدونة من خلالها يرى الجيل اللاحق إلى سيرة آبائه وأجداده. ويتفق العديد من النقاد والدارسين أن من يكتب التاريخ ليس المؤرخ وإنما الروائي فالذي كتب تاريخ فرنسا في القرن التاسع عشر كان بلزاك من خلال الكوميديا الإنسانية، كما كتب تولستوي تاريخ روسيا من خلال " الحرب والسلم "..." والروائي لن يعوّض أبداً المؤرخ. (لحسن حمامة، القارئ وسياقات النص، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء 2006، ص 61).

[2] - W. Iser, l'acte de lecture, p 146.

●وهم الشعب الجرماني القديم، وبعد غزوهم للإسبان يدخلون شمال أفريقيا في القرنين الخامس والسادس ق.م.

[3] - المسرحية، ص 15.

[4] - المسرحية، ص 15.

كان من الصعب القضاء على فرنسا نوميديا، أما اليوم لدينا الطيران، والبلد مقسم إلى ثلاثة أجزاء, ويكن دائماً هو نفس البلد. ولن نستطيع أن نغزو سكانه، على الرغم من نقل عدد هائل من المستوطنين لم يسبق أن وُجِد في أي إمارة إفريقية أخرى في تونس وفي المغرب..."[1].

نلتمس إذن هذا التواصل التاريخي الذي رسمه النص بين الماضي والحاضر والربط بين أحداث القصة المتخيلة والحقائق التاريخية الحقيقية. ويتلاحم الواقع بالخيال، بحيث يتكرر الماضي في الحاضر، ويستمر الاحتلال، ومثلما فشل النوميديون في تحرير نوميديا، ينهزم الأخضر والمناضلون في المظاهرة ويُقتَل، ويتواصل الخراب والاحتلال.

وتعتبر هذه المرجعية التاريخية• المألوفة في ذهن القارئ قوة إيحائية فتحت النص أمام تأويلات القارئ وإمكاناته الإدراكية للربط بين المتخيل والحقيقة، واكتشاف الهدف العميق الذي تقوم عليه الكتابة الإبداعية، بحيث يُفهَم وراء هذا الخطاب التأكيد على أصل الجزائر " يتبيّن شمال أفريقيا اليوم... والبلد مقسم إلى ثلاثة أجزاء ولكن دائما هو نفس البلد..."[2]. وهي حقيقة مغيّبة في النسق الفكري السائد. واختيار شخصية "الرائد" الأجنبية للتأكيد على هذه الحقيقة في القصة المتخيلة لم يكن صدفة، بل تخطيط مسبق من المبدع. وكان من الممكن أن يتلفظ " الأخضر " بها، لكنها حقيقة منفية وغائبة في الفكر السائد. ويضع الكاتب شخصية "الرائد" التي يقتصر حضورها في أحداث المشهد المسرحي على التلفظ فقط بهذا الخطاب وتختفي بعدها. وبهذا يتحقق النسق المعطّل في العمل الإبداعي، ويتفاعل القارئ مع هذه العلاقات التي يثيرها النص المسرحي، ويصل إلى تحديد هذه الرؤية العميقة التي تجمع الماضي بالحاضر والواقع بالمتخيّل.

ب -**السياق الاجتماعي:**

يتجلى السياق الاجتماعي في نص الرواية بشكل واضح، ويتجسد في تلك القيم والأعراف الاجتماعية والعادات الدينية التي تتمظهر في أحداث القصة الحكائية. وتعتبر شخصية الفلاح والعامل والخادمة والمقاول والحمالين والتجار والكناسين علامات مرجعية، تعطي النص طابع

---

[1] -المسرحية، ص 34.

●تجدر الإشارة هنا إلى أن السياق التاريخي لم يحضر في النص المسرحي بنفس الحجم الذي رأيناه في النص الروائي.

[2] -المسرحية، ص 34.

الواقعية والأقوال والأفعال صفة الحقيقة. وتجسد العمق الحقيقي للواقع، وتوحي بالحيّز المألوف لدى القارئ وتقوده في عملية إدراك وبناء المعنى الخفي للنص.

ويتمظهر - من خلال توظيف الكاتب لهذه المرجعية الاجتماعية - الصراع الاجتماعي الخفي بين طبقات المجتمع المختلفة، وندرك التقسيم غير العادل للواقع بين الفلاح الذي يشقى ورئيس الفرقة والمقاول البرجوازي الذي يستفيد ويستغل الجهود.

ونتبيّن النزعة الاستغلالية عند الطبقة الحاكمة (المستعمر) التي عملت على تحطيم حقوق الأهالي والاستيلاء على أراضيهم، كالاحتقار الذي يبديه السيد إرنست " رئيس الحظيرة " تجاه عماله ومعاملته القاسية " ولم يكن العمال يعرفون على وجه الدقة... ما يؤثر أعصابه على ذلك النحو كل يوم..."[1]. وكذلك قول السارد" أما شيوخ مختلف القبائل الجزائرية الذين كانوا يستمتعون بالكنوز، ويحافظون على التقاليد، فقد قُتِل جُلّهم، أو سُلبت منهم أموالهم أمام كارثة لم يكن لهم أن يتصوروها، فقد قضت عليهم الهزيمة ودمّرتهم واغتصبت أراضيهم وأُخرجوا من ديارهم وأُهينوا..."[2].

ويأتي فعل الاعتداء الذي أقدم عليه الأخضر كرد فعل تجاه قساوة رئيس الحظيرة، كما ارتكب " مراد " جريمة قتل في حق " السيد ريكارد " دفاعاً عن الخادمة التي" انهالت الضربة الأولى... فأصابت عينيها... وأصابت الضربة الثانية عينيها أيضاً، ولكنها ظلت واقفة ويداها ممدودتان وقد ضغطت على أسنانها فلم ينفرج فمها، وكانت الضربات تنهال عليها دونما توقف، وكان السيد ريكارد يضرب وقد ارتسمت على وجهه ملامح سذاجة غاضبة..."[3].

وتعتبر هذه الأفعال بمثابة الانتفاضة التي يدعو إليها، والنص يرى ضرورة النهوض ضد الاستغلال ومقاومته وهي عناصر مغيّبة في النسق الفكري السائد، حيث رضخ الشعب للمستعمر الذي استولى على الأرض، وبعث الرعب والخوف في النفوس والاستسلام لهذه القوة الجبارة التي لا تُقهر. ويفتح المجال واسعاً لتغير الواقع وتعطيل النسق السائد، وتحرير النفوس، وبعث الثقة

---

1 - الرواية، ص 8.
2 - الرواية، ص 106.
3 - الرواية، ص 24.

والأمل في قهر العدو، والتحرر منه، وبالتالي تَحُلُّ العناصر المنفية والعطّلة مكان النسق السائد في النص الأدبي.

ويتضمن النص الروائي العادات والتقاليد والأعراف الدينية المختلفة السائدة في المجتمع، ويظهر الاختلاف الكبير بين عادات الأوربيين (المعمّرين) والأهالي. ويمثل الدين المنطلق المحوري الذي يحدد سلوكات الناس وأفعالهم في الحياة اليومية. وتظهر عادة شرب الخمر عند المعمّرين بشكل واضح سواء للتعبير عن غضبهم أو حزنهم أو للاحتفال بالأعياد الدينية؛ كعيد ميلاد المسيح، فكان السيد ريكارد:" يجلس أمام زجاجة الروم التي لك يكن بمقدور أحد أن يذوق منها جرعة، ولو كان ذلك أيام عيد ميلاد المسيح (Noel)..."[1]، وكذا في حفلات الزواج حيث " تفرغ سوزي بقية باقية من قارورة شمبانيا..."[2]يوم زفافها.

ويكشف الحضور المكثف لعنصر الخمر في النص عن الصراع الديني الخفي الذي انبنى عليه المجتمع، حيث يحرّم الدين الاسلامي شرب الخمر في حين تسمح به الديانات الأخرى، بل يمثل رمز الاحتفال، ووسيلة لكسر وسحق هوية الشعب المسلم، وفرض أعرافهم وعاداتهم في طيات المجتمع. وتعدّ الكنيسة والحانة علامات تؤكد سيطرة المستعمر وقمعه للحريات، وعدم الاعتراف بالانتماء الديني للسكان مثلما يبدو في قول مصطفى:"... فاليوم يزم المولد النبوي... إنّ أعيادنا غير مسجلة في تقاويمكم..."[3].

وتتخلل النص بشكل لافت للانتباه الإشارة إلى الديانة البروتستانتية (protestantisme)• والديانة اليهودية كعلامات تحدد الهوية الدينية للشخصيات المستعمرة، كأن يحدد اصل أم نجمة بكونها " امرأة فرنسية أو هي بالأحرى ابنة يهودية "[4]، وكون السيد ريكارد" الذي لك تكن عائلته البروتستانتية قادرة - إذا ما زارت الكنيسة - على أن تجد لها مكاناً بين الأوربيين"[5]. وأيضاً في قول السارد:" كان رشيد - فيما مضى - يقيم أوده أحياناً ببيعه لساحرة يهودية بيض اللقلق "[6].

---

1 - الرواية، ص 14.

2-الرواية، ص 23.

3-الرواية، ص 232.

●البروتستانتية: مجموعة من الطوائف الدينية المختلفة، ولم يُعترف بها في فرنسا إلا بع الثورة الفرنسية، فتعطى لهم كل الحقوق في ممارسة شعائرهم وحقوقهم السياسية.

4-الرواية، ص 108.

5-الرواية، ص 12.

6 - الرواية، ص 188.

وتتضح علامات النزاع بين الديانات ويتجسد في أقوال الشخصيات كقول زوجة الحاكم" وهي تتحدث عن الإسلام ببعض التأثر كما لو كانت تتحدث عن بعض دور الخياطة أو عن بعض محلات العقاقير المنكوبة علّها تثير الرثاء أو العطف..."[1]. وقول الملازم للأخضر:"... أعرف أنكم كنتم جميعاً تصومون وأنكم تقومون بصلوات غريبة الحركات، كأنما هي شريط سينمائي لحصة من رياضة لألعاب القوى يتحرك ببطء..."[2]، ومن هنا تتجلى نزعة الاحتقار للدين الإسلامي والمساس بروحانيته المقدسة.

ويحدث الانحراف والخرق للمألوف في النسق السائد، ويحيل النص إلى أفكار إيديولوجية مناهضة ومعادية للدين الإسلامي حيث يقول الأخضر:" انهضوا... أضربوا عن الصلاة بصلاة حقيقية، إلى أن تُستجاب أبسط دعواتكم إن كنتم تخافون أعوان الشرطة... اعلموا كما لو كان الله بيننا، كما لو كان عاطلاً عن العمل أو بائع صحف، أعلنوا معارضتكم ... والخطبة بالمسجد مستودع الموت البطيء..."[3].

ويحمل هذا الخطاب الأفكار اللائكية و" المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة منتِج إيديولوجياَ وكلماته هي دائماً عينة تنزع إلى دلالة اجتماعية... وباعتبار الخطاب نصاً إيديولوجياً فإنه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية، وأيضاً فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة..."[4].

ويفهم من هنا أن هناك دعوة صريحة إلى الابتعاد عن الصلاة. ويتجسد " الله " في الإنسان، فهو العاطل عن العمل، أو هو بائع الصحف، وتتناقض هذه الأفكار مع الشريعة الإسلامية. وتتأكد هذه الأفكار اللائكية في قول الملازم للأخضر:" إني لم أقصد النيل بسيء الحديث من صلواتكم ! لكن أن تُعرِجوا في برانسكم الملائكية إن كان يروق لكم أن تقوموا برياضتكم الإلهية ! أما أنا فإني من شمال فرنسا والمسجد والكنيسة عندي سيّان ولست أجهد نفسي بمثل هذه الأمور، إذ إني من منطقة تسكنها البروليتاريا..."[5].

1 - الرواية، ص 118.
2 - الرواية، ص 63.
3 - الرواية، ص 77.
4 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، الطبعة ألأولى، القاهرة 1987، ص 102.
5 - الرواية، ص 63.

ويوحي هذا الخطاب إلى أن الدين لا قيمة له، والمسجد والكنيسة لا دور لهما عند البروليتاريا التي هي نتاج الإيديولوجية الشيوعية التي تدعو إلى الإلحاد وعزل الدين عن السياسة والدولة.

هكذا يفتح الكاتب من خلال توظيفه للمرجعية الاجتماعية المجال أمام القارئ لاكتشاف هذه الأفكار التي تتعارض مع النسق الفكري السائد في المجتمع، إذ أن النص الأدبي" لا يعيد بأي حال من الأحوال إنتاج الأنساق الدلالية السائدة، بل يرجع إلى ما هو مفترض فيها وإلى ما هو منفي أو مقصي.."[1]. وبالتالي يتفاعل القارئ مع النص ويتجاوب مع هذه السياقات المرجعية، ويعمل على بناء دلالاتها الجديدة " فالنصوص الأدبية تتراسل مع سياقاتها وهي تزداد ثراء بتفاعلها مع سياقات ثقافية متغيرة "[2] وبذلك يتواصل النص مع الواقع والقارئ معاً.

ويتأسس المشهد المسرحي في نص " الجثة المطوقة " على مرجعية اجتماعية تخلق الحيّز المألوف لدى القارئ، وتضمن قيام فعل التواصل بينه وبين النص. ويتمظهر ذلك من خلال إشارات النص إلى أسماء الأماكن التي في الواقع؛ كـــ: شارع الجزائر، سطيف، قسنطينة، وتونس أو الدار البيضاء، وباريس وفرنسا... ويوحي الحيّز المكاني بواقعية أحداث النص المسرحي، وبالتالي ربط العلاقة مع المتلقي، وإحداث فعل القراءة.

ونتبيّن عند استقرائنا للنص أنه يفتقد إلى العلامات التي تجسد الحياة الاجتماعية؛ كالعادات والتقاليد والقيم والأعراف الدينية، وإنما تأتي أحداث القصة المتخيّلة متمحورة حول موضوع محدد هو الكفاح والنضال ومقاومة العدو، وبالتالي لا تخرج العلامات المرجعية الموظفة عن هذا النطاق، وتحضر بصفة غالبة علامة الموت والجثث، الدم، المقبرة، والشرطة، الجنود، طلقات النار، العنف، السجن، المدفع، الشعب والشارع، القتل...

ويمكن تفسير هذا الإقصاء لعناصر المرجعية الاجتماعية الخاصة بالحياة اليومية، لشخصيات العالم المتخيّل، والتركيز على المشهد الحزين الذي يعيشه المناضل في الشارع وفي السجون، للدلالة على مدى أهمية فكرة النضال أمام الموت والظلم الذي يعيشه المجتمع. ولهذا يعمد النص إلى تغييب النسق الفكري السائد؛ أي عناصر المرجعية الاجتماعية (علامات الحياة اليومية)،

1 - W. Iser, l'acte de lecture, p 133

2 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، الجزائر 2005، ص 89.

وعلى مستوى أحداث القصة المتخيّلة، ويخلق صورة الموت والدمار التي تمثل الدافع والحافز للنضال والكفاح ضد الاستعمار.

كما يتجلى في النص من خلال الدور الفاعلي لشخصية "مارغريت" الاختراق للمألوف في النسق السائد، بحيث تظهر هذه الأخيرة بصورة مخالفة لما هو مألوف في الواقع، إذ تلعب دوراً إنسانياً نبيلاً، وتساعد الأخضر الذي كان ينزف في الشارع، وتحمله بسيارتها إلى منزلها، وتقدّم له العلاج اللازم وتقول:" كان صعباً عليّ حملك، من حسن الحظ أنا ممرضة أحب العناية بالناس. ولكن ليس عملي. أبي لا يريد أن أعمل... في باريس كنت اقوم بذلك أخيراً توقف النزيف..."[1].

وتتنافر صورة " مارغريت " ففي المشهد المسرحي مع الواقع الحقيقي، ويتصادم الواقع بالخيال في ذهن القارئ، ويحدث التوتر وعدم مسايرة هذه الدلالات الجديدة المعطلة في النسق الفكري السائد الذي يعتبر الشخصية الأجنبية والمستوطنين بكونهم القوة المغتصِبة للأرض. ولا يمكن التماس الخير والإنسانية في أفعالهم.

يبقى أن نشير إلى أن انبناء النص على إقصاء المرجعية الاجتماعية الخاصة بالحياة اليومية لشخصيات العالم المتخيّل، إذ لا يتمظهر في المشهد المسرحي، إلا جانب النضال والكفاح ضد قوة الاحتلال، ويمكن أن نعتبر هذا تقنية تفتح المجال لتأويلات القارئ، ومشاركته في بناء المعنى العميق في النص، واكتشاف الدلالة الخفية التي رسمها المبدع وراء العمل الإبداعي.

---

[1] ـ المسرحية، ص 35.

المبحث2: الصورة الأمامية والخلفية:

●تقديم:

تتحدد الاستراتيجيات النصية في نظر " أيزر " من خلال بنية الصورة الأمامية والصورة الخلفية• التي تعمل على تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي؛ أي بمحيطه الخارجي (الأدبي والاجتماعي). ويتم ذلك " بانتزاع المعيار من سياقه الأصلي وزرعه في النص الأدبي وتطفو على السطح معاني جديدة، لكنها في الوقت نفسه تجرّ يساقها الأصلي في أعقابها... لأنها لا تتخذ شكلها الجديد إلا أمام خلفية ذلك السياق "[1].

ونفهم من هنا أن بنية الصورة الأمامية لا يمكن أن تقوم إلا بوجود الصورة الخلفية، أي أنه لن يكون بإمكاننا فهم العنصر المرجعي ودلالته الجديدة (الصورة الأمامية) إلا على ضوء هذه الصورة الخلفية التي انفصل عنها والتي يستمر في إثارتها والإشارة إليها.

وستظل عمليات الانتقاء تثير السياقات المرجعية وتخلق بالفعل نفسه توتراً بين هذه السياقات والسياق النصي الجديد بسبب الاختلافات الدلالية والوظيفية الجديدة التي اكتسبتها العناصر المنتقاة. " فالنصوص الأدبية تعيد تسنين السنن عن طريق الانتقاء والتأليف، وهذا سيجد القارئ، وهو يجمع المعنى، أن هناك تنافرات بين سننه الخاص وبين السنن الذي أعيد تشكيله في النص "[2].

وهكذا يفرض النص على القارئ أن يغيّر باستمرار العلاقة الدلالية بين الصورتين الأمامية والخلفية، إذ وبإدراك العناصر المألوفة يُسهِّل فهم العناصر غير المألوفة، ويساهم غير المألوف بدوره في إعادة بناء فهم المألوف. وهذه العلاقة الجدلية بين الصورتين الأمامية والخلفية، وسيرورتهما تنتهي إلى بناء الموضوع الجمالي.

•يستعمل عز الدين إسماعيل في ترجمته لكتاب نظرية التلقي مصطلح " الصدارة والخلفية "(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 141).
ومن يستعمل عبارة المستوى الأمامي والمستوى الخلفي (يراجع: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناب المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات إيزر، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الدار البيضاء، 1993، ص156).

[1] ـ فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص 101.

[2] ـ فولفكانكإيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم 36، الدار البيضاء 1995، ص 220.

وسندرس، انطلاقاً من هنا، خطاب كاتب ياسين، ونظهر كيفية تجسيده علاقة النص بالصور المرجعية، ودور القارئ في إدراكها، وبناء المعنى وتحقيق الفهم.

1 -التقاليد الأدبية:

تمثِّل " رواية نجمة "خطاباً مميزاً في الكتابة الرواية، حيث عمد كاتب ياسين إلى تشويه تقاليد الكتابة الأدبية والخروج عن المألوف، وخرق القواعد والثوابت المتعارف عليها في عالم الرواية، وخلق علاقة تناقض بين الصورة الأمامية، والصورة الخلفية، وجدلية أحدثت الانفعال والتوتر في ذهن المتلقي الذي تزعزعت معارفه ومعاييره الثابتة في مجال الكتابة الروائية. ونتبيّن ذلك بتفكيك صورة الزمن، وعلامة الشخصية، ونظام فعل السرد في نص الرواية•[1].

أ - هدم البنية الزمنية:

إن أول ما يمكن تسجيله عن نص الرواية، هو أنها مبنية على تعقيد ومني كبير، حيث تتداخل الفترات الزمنية فيما بينها وتتشابك لدرجة تجعلنا نظن أن المسافة التي تفصل بين التقسيمات الزمنية ملغاة تماماً، بل حتى التقسيم الطبيعي للزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل لا أساس له هنا، فكل صفحات الرواية هي ماض بمختلف درجات ماضويته. وهذا ما يثير الانفعال والتوتر في ذهن القارئ لأول وهلة، إذ يصطدم اللامألوف بالمألوف، ويحدث الغموض وعدم استيعاب هذه الصورة الأمامية لبنية الزمن التي تشوّه النظام المألوف في الكتابة الروائية (أي الصورة الخلفية).

يحكي السارد قصة أربع شخصيات(مراد، الأخضر، رشيد، مصطفى) منذ طفولتهم، لكن ليست بهذا الترتيب المنطقي التصاعدي للأحداث، بل يتراوح وينتقل بين هذه المراحل متجاوزاً كل الحدود الزمنية. فكل شخصية هي قصة بمفردها، والسارد لا يطلعنا على حياة شخصية واحدة حتى نهايتها، ثم الشخصية الأخرى، إنما ينتقل بين هذه الشخصيات وبين مراحل حياتها، من الطفولة وهي " الماضي البعيد " إلى مرحلة دراستهم، ومشاركة كل من الأخضر ومصطفى في مظاهرات 8 ماي 1945، وهو " الماضي المتوسط " - وضعنا التسمية كأساس للتفريق بين درجة ماضوية

• تجدر الإشارة هنا إلى أننا سوف نستعين بآليات التحليل البنيوي للوصول إلى تفكيك هذه البنى الخطابية، وتبيان كيفية انحراف هذا الخطاب عن المألوف.

الحدث - فهو بين الماضي البعيد والماضي القريب. ثم فترة عملهم في الحظيرة ولحظة افتراقهم وهو الماضي القريب، ولحظة زمنية تقع قبل الحاضر بقليل، لكنها مستمرة وهي مصير كل من رشيد ومراد بعد افتراقهما.

وينتقل السارد بين كل هذه النقاط بكل جرية؛ مرة نجده في الماضي القريب، ثم يقفز إلى الماضي البعيد، فالماضي المتوسط، والحظة الزمنية القريبة من الحاضر والبعيدة عن الماضي البعيد، ثم الماضي القريب. ويعود إلى البعيد، وهكذا إلى نهاية الرواية. وللتمثيل لهذا الأمر وتقريب، ولتوضيح الصورة نضع هذا المخطط الأول الذي يظهر بصفة دقيقة هذا التعقيد، وهذا الامتزاج والتداخل الزمني الذي يميّز الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وكأن الماضي يوجد ككتلة واحدة، ولا فرق بين الماضي البعيد والماضي القريب من لحظة بداية السرد. وكأن لا فرق بين فترة طفولة مراد وفترة تواجده كعامل في الحظيرة، ولا توجد بين المرحلتين مسافة زمنية طويلة تفصلهما، وكذا بين " رشيد " وهو عامل في الحظيرة، ورشيد التلميذ في المدرسة الأهلية، وهو في الفندق لا يغادره حيث لا فارق ولا حدود زمنية بين هذه المراحل.

لهذا فقارئ " نجمة " تختلط عليه الأمور، ولا يستطيع التحكم والقبض على المسار الزمني للرواية بسهولة، وصعوبة هذه البنية لا ترجع إلى كونها تحكي قصة حياة أربع شخصيات فحسب، بل إن نقطة التميّز هذه هذا التجزيئ في السرد والتقطيع الدقيق لأحداث كل مرحلة، وكل شخصية، حيث لا يعمل السارد على استرجاع كل ما يخص شخصية ما في مرحلة معينة، وإنما يعطي جزءاً ويقفز إلى مرحلة أخرى، وإلى حدث آخر لشخصية أخرى، ثم يضيف جزءاً آخر، وكل الرواية مجزأة إلى مقاطع، وعلى القارئ أن يكون فطناً لكي يتسنى له متابعة الأحداث وفهمها، ثم الوصول إلى تكوين الصورة الكاملة لأحداث القصة الحكائية؛ أي إعادة ترتيبها وتشكيلها من جديد.

ولذلك فشكل الأسهم في المخطط واتجاهاتها المختلفة، توضح هذا التعقيد والتداخل بين نقاط الماضي. ولا نجد الترتيب المعهود، فهناك ماضٍ واحد والحاضر والمستقبل، وحتى وإن أخّر السارد الأحداث أو قدّمها، يبقى لأن لكل ومن حدوده ومعالمه الواضحة، وبتجاوب القارئ معه بسهولة. لكن الرواية عملت على إلغاء هذا التحديد ويكون القارئ أثناء القراءة في حالة توتر واضطراب قصوى، ويتفاجأ في كل مرة بهذه التنقلات غير المعلنة للسارد بين الفترات الزمنية، إذ

نجده مثلاً يتابع السرد في بداية الرواية عن هؤلاء العمال الأربعة في الحظيرة، وتقع الأحداث في مدينة عنابة، ويقفز مباشرة إلى لحظة زمنية أخرى، وفي قسنطينة مع شخصية " رشيد " في الفندق بعد مغادرته الحظيرة منذ ثلاث سنوات، ثم يعود مرة أخرى إلى الحظيرة والماضي القريب في حدث يتصل بالأخضر يوم اعتقاله أثناء مظاهرات 8 ماي، وبعدها يُعرِّفنا بمصطفى وكذا الأخضر الذي وصل إلى ميناء عنابة بعد طرده من الدراسة. ثم يستعرض طفولة مراد، ويعود مرة أخرى إلى الأخضر الذي يبحث عن عمته ثم يحكي عن فترة إقامتهم في الغرفة.

وتبدو الرواية كأنها مقاطع مشتتة، لا يمكن ترتيبها أو إعادة تركيبها إلا مع نهايتها، وهذا ما اشارت إليه الباحثة " نجاة حدة "، وإن كانت لم تفسر ولم توضح هذه المسألة بعمق، لكنها وصلت إلى أن كتابة كاتب ياسين متقطعة ومؤسسة على التركيب[1] والتعقيد

●غياب المؤشرات الزمنية:

يتجاوب القارئ بصعوبة مع هذا النظام الزمني الذي يضطر فيه إلى التحلي بالفطنة والتركيز، من أجل إدراك المعنى واستجماع أجزاء القصة المتخيلة، والتفاعل مع أحداثها، خاصة وأن هذا الخطاب يفتقر إلى المؤشرات الزمنية التاريخية التي تساعد في تحديد الحدث في الزمن، بحيث لا توجد أية إشارة على تاريخ الشروع في السرد أو نهايته. وهذه طريقة لتفعيل قدرات القارئ وقوته في المشاركة في إنتاجية العمل الأدبي، إذ يعمد إلى توظيف المؤشرات السياقية في النص التي أسهمت بقدر كبير في الوصول إلى تحديد الفترات الزمنية، وقد كان لعنصر التأويل دور مهمّ في هذا المجال.

يحكي السارد " بضمير الغائب " في بداية السرد عن فترة هؤلاء (مراد، الأخضر، مصطفى، ورشيد) في حظيرة أحد المقاولين بعنابة، ومن خلال تحديد المؤشر التاريخي الرئيسي " 8 ماي 1945 " المعلن عنه في الخطاب، تتحدد بالتقريب فترة العمل في الحظيرة بتاريخ 1946، وهذا بالاستعانة ببعض الموتيفات والحوافز التي وردت في السياق؛ كقول الأخضر وهو يعتقل للمرة الثانية - عامل في الحظيرة -" ليست هي المرة الأولى، خطرت بباله الفكرة وهو ينحني بقيديه

---

[1] - voir : Nagetkhadda, représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française, edO.P.U ; p 65 .

على ركبتيه يحكها، كان ذلك منذ ما يربو على السنة.."[1]. وأيضاً ".. ولكن لم يقبض عليّ إلا من الغد كان ذلك منذ سنة.."[2]. ويتأكد هذا أكثر في قول الأخضر دائماً:" لقد مضت سنة الثامن من ماي وانقضت منذ أمد، هو ذا شهر ماي من جديد.."[3]. وتحيل هذه الإشارات الحكائية على أن 1946، وهي فترة تواجد هؤلاء الأصدقاء في الحظيرة.

ويصل السارد إلى نقطة تأتي بعد الحظيرة (1946) بثلاث سنوات، وهي نقطة زمنية غير منتهية، مستمرة في الحاضر، حيث يقول رشيد وهو في قسنطينة" مضى عليّ زمن منذ أن عدت من الحظيرة، انقضى ومن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات، وأنا بلا هدف أسعى إليه "[4]. وكذلك قول السارد في حديثه عن رشيد:"... أما الآن فإنه يعرف أنه أضحى أسيراً كالعندليب... عند عتبة الفندق... حدث له ذلك عندما عاد من عنابة بعد جريمة القتل..."[5]. فبعد الحظيرة (1946) بثلاث سنوات معناه تتحدد هذه الفترة بالتقريب بـــ(1949).

ويظهر تاريخ 15 سبتمبر 1945 بشكل صريح في الخطاب، ويمثل يوم وصول الأخضر إلى عنابة بعد مظاهرات 8 ماي. لكن فعل السر لا يذكره مع بداية الحدث (لحظة وصول الأخضر)، بل يبقى القارئ في حالة غموض طوال هذه الصفحات، وهو الشيء نفسه مع المؤشر التاريخي " جويلية1945 " الذي يمثل فترة وصول مصطفى إلى عنابة، كقول السارد:"... ولكن مراد لم يكن - عندما عرفته في شهر جويلية1945- يسكن مع عمته منذ سنوات..."[6]. وقد لمّح السارد إلى ذلك التاريخ أثناء حديثه عن وصول الأخضر في 15 سبتمبر، ويصل ليقول عن مصطفى إنه" نزل من القطار السريع الرابط بين قسنطينة وعنابة منذ شهرين..."[7]؛ أي في شهر جويلية1945.

ومثلما نلاحظ، فالنص يضع مجموعة من التوجيهات تقود القارئ وتساعده في الوصول إلى تحديد المؤشرات الزمنية، وهذه طريقة لضمان مشاركته في إنتاج النص، وضمان الفهم واستجماع

---

1 - الرواية، ص 51.
2 - المصدر نفسه، ص 52.
3 - المصدر نفسه، ص 88.
4 - الرواية، ص 32.
5-الرواية، ص 176.
6 - الرواية، ص 72.
7 - الرواية، ص 74.

هذه الأحداث المتشعبة والربط فيما بينها، ويضطر إلى تأويل المعطيات النصية من أجل الوصول إلى التحديد التقريبي لهذه الفترات الزمنية. فالسارد لم يحدد فترة طفولة هؤلاء الأصدقاء لكن، ومن خلال السياق، تتحدد تقريباً طفولة مراد، مثلاً بقوله"... كان مراد نهاية سنة 1945 يتدرج نحو الثامنة عشرة من عمره، فقَدَ أمه وهو في السادسة..."[1].

وبعملية حسابية بسيطة، يمكن تحديد تاريخ هذه الفترة البعيدة بـ(1927)، بحيث ننقص من (1945) عمر "مراد"؛ ثماني عشرة سنة. وفي حديثه عن طفولة رشيد، ومن خلال بعض المؤشرات السياقية يمكن أن تتحدد بـ(1919) بالتقريب، حيث يخبرنا فعل السرد عن رشيد، وهو في الفندق (1949):" هذا النحيف المنعم... وهو البدوي البالغ الثلاثين من العمر..."[2] من (1949) ثلاثين سنة وتتبيّن فترة طفولته. ويقول السارد عن " رشيد " دائماً وهو هارب من الخدمة العسكرية " بلغ رشيد الثامنة عشرة... فقد قرر الالتحاق بالخدمة العسكرية.."[3]. فبإضافة ثماني عشرة سنة (1919) تتحدد الفترة الزمنية بـ(1937).

كما يأتي في النص الروائي مؤشر زمني (1942) وهو تاريخ زواج " نجمة " التي تمثل الموضوع المشترك بين هؤلاء الأصدقاء الذين يحبون نجمة، فمراد والأخضر ابنا عمّها، ورشيد صديق أبيها، ومصطفى ذلك الساعي الذي عرفته في القطار. وإن الإعلان عن هذا التاريخ لم يكن اعتباطياً بل لأهميته في مسار الأحداث، فالجميع يبحثون عن نجمة، ويتنافسون في حبها لكنها متزوجة.

ويمكن أن تعيّن طفولة مصطفى والأخضر بـ(1929)، بحيث يقول مصطفى وفي (1945) بعد المظاهرة وخروجه من السجن:"... سأبلغ السادسة عشرة الخريف القادم..."[4]. وتنقص ست عشرة سنة من(1945) تكون النتيجة (1929). ولمّا كان الأخضر في عمر مصطفى، حيث ذكر بقوله:" أتجاوز السن القانونية ؟ تجاوز الثامنة - وهو تحدث هنا عن الأخضر - هو في سن ابني مصطفى!..."[5]. ويتأكد هذا من السياق، فالأخضر ومصطفى يدرسان في نفس القسم. ويذكر

---

1 - الرواية، ص 79.
2 - الرواية، ص 174.
3 - الرواية، ص 164.
4 - الرواية، ص 250.
5 - الرواية، ص 212.

السارد أيضاً تاريخ (1944):" فقد كانت صبيحة ذلك اليوم من خريف 1944 تتميّز بعدد غير معتاد من المتغيبين وألفى مصطفى نفسه وحيداً في الصف الأيسر، كان يومها يوم امتحان..."[1]. ومن الموتيفات السياقية الأخرى يتبيّن أن سنة (1944) تمثل الفترة الدراسية ما بعد المرحلة الابتدائية لكل من الأخضر ومصطفى.

هكذا إذن، يمكن ضبط الترتيب الزمني، وتحديد الفترات الزمنية، وربط الحدث بالزمن ولو تقريبياً. وقد كان للمؤشر التاريخي (1945) المعلن عنه في النص أهمية كبيرة في تحديد كل الفترات الزمنية الأخرى، بحيث تكرر ذكره عدة مرات، لهذا يمكن اعتباره النقطة المحورية التي تتركز عليها كل الأحداث، كما لعبت الموتيفات السياقية دوراً مساعداً في ضبط هذه المؤشرات التاريخية، لكن تبقى الأمور تقريبية نسبية يعمد إليها القارئ من أجل عملية بناء وإعادة تشكيل أحداث القصة الحكائية المشتتة والربط بينها.

ويمكن بهذا التحديد وضع زمن القصة (الحكاية)، وهو يعتمد التتابع التسلسلي السببي للأحداث، ومن ثَمّ يمكن مقارنة هذا الترتيب الذي وضعه كاتب ياسين، وهو زمن الخطاب بزمن القصة[2]. ويتبيّن أن الرواية انبنت على مفارقة كبيرة، حيث لا يتقيّد زمن الخطاب بهذا الترتيب الطبيعي والتسلسل الكرونولوجي للأحداث - كما يفترض أنها جرت بالفعل - والمفارقة إحدى المميزات التقليدية للسرد الأدبي[3]، لكن تميُّز نص نجمة يكمن في كيفية انبناء هذه المفارقة. ويمكن توضيح هذه المفارقة وإظهارها بهذا الرسم التخطيطي[4] (المخطط الثاني).

يمثل هذا المخطط محورين؛ الأول هو زمن القصة وتتابع الفترات الزمنية على النحو التالي حيث تبدأ الأحداث من (1919)، ثم (1927)، فسنة (1929)، وبعدها (1942) فـ (1944)و(1945) ثم (1946)، وأخيراً (1949)؛ والمحور الثاني يمثل زمن الخطاب؛ أي كيف ترتبت أحداث زمن القصة على مستوى الخطاب.

---

1 - الرواية، ص 231.

2 - voir, G. Genette, Figures III, pp 78 - 79

3 - يراجع المرجع السابق، ص 80.

4 - وطريقة المحورين استعملها جان ريكاردو في دراسته التنظيرية لبنية زمن السرد الروائي في كتابه " قضايا الرواية الحديثة ".

ويظهر الشكل بوضوح وبصورة سريعة عدم تطابق زمن الخطاب مع نظام القصة، مما يولّد مفارقات سردية (anachronie narratives)، فقد عمل زمن الخطاب على تكسير خطية الزمن الحكائي (القصة) بصفة كلية، وشكل الأسهم وانطلاقها في كل الاتجاهات تجعل القارئ يشعر بالغموض ويحس بالخلط الزمني، بحيث يعود السارد إلى نقطة زمنية واحدة في زمن القصة عدة مرات في زمن الخطاب مع استرجاع لحظات زمنية أخرى بعيدة عنها. وهكذا مع كل الفترات الزمنية، حيث لا يطّلع القارئ على أحداث فترة زمنية مرة واحدة، بل يبقى في حالة انتظار الجزء الأخير إلى نهاية الرواية.

وإن كان هذا الشكل التخطيطي تقريبياً ونسبياً، فاللغة الأدبية كماة حية دائمة التغيّر، لا يمكن تقييدها في شكل جامد. و" إن البناءات الزمنية هي في الواقع، من التعقيد المضني بحيث أنّ أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أم في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان غير أنها تلقى شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض..."[1].

ولإظهار هذه المفارقة وتحليلها وابيان حدودها، ندرس السوابق واللواحق في النص.

●السوابق واللواحق•

إن البحث والتعمق في جزئيات هذا الخطاب الروائي نتبيّن أن الأمور تتعقد أكثر فأكثر، وتركّب تقنيتا السوابق واللواحق فيما بينها بطريقة يصعب كثيراً فكُّها، بحيث تتداخل هذه اللواحق، فيعيد السارد بناء هذا الماضي وتكسير خطيته بتقديم أحداث هي لاحقة وتأخير أخرى سابقة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، اشتباك وامتزاج هذه اللواحق والسوابق الداخلية، واللواحق والاستباقات الخارجية - الخاصة بالقصص المضمنة - خاصة مع اعتماد السارد السرد المتقطع، أو الاسترجاع الجزئي. ومن الأمثلة على ذلك قول السارد:" شرب الجماعة حتى الصباح في الغرفة المشتركة. وانطلقوا على الساعة السادسة إلى الحظيرة، جون أن يصحبهم الأخضر إليها، وما أن شاهد السيد إرنست ضربات الفأس الأولى حتى بدا عليه بعض الارتياح..."[2].

---

[1] - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 99.

●اللواحق (**Analepses**) تتمثل في إيقاف السارد مجرى تطور الأحداث ليعود لاسترجاع أحداث ماضية، أما السوابق (**prolepses**) فهي حكي شيء قبل وقوعه، إذ يشير السارد إلى أحداث سابقة لأوانها، ولم يصل إليها فعل السرد بعد.

2 - الرواية، ص 7.

يحكي السارد عن ذهاب مراد مصطفى ورشيد إلى في الحظيرة من غير الأخضر، ثم يأتي بعد صفحات ويعود إلى ما قبل هذه اللحظة - بانطلاقهم إلى العمل على الساعة السادسة - بقليل، ويستعرض كيفية استيقاظ هؤلاء في هذا اليوم الممطر في الغرفة التي تضررت كثيراً من جراء الأمطار، فهي لاحقة تكميلية على الرغم من أن مدى اللاحقة لا يتجاوز بضع دقائق التي تُظهِر حالة هؤلاء قبل خروجهم. لكن سعتها الكبيرة في النص خلّفت نوعاً من الاضطراب في ذهن القارئ، لأنه يتابع فعل السرد من الصفحة السابعة، وينتظر أحداثاً أخرى، وفجأة في الصفحة العشرين يقطع المسار السردي ويتوقف، ولا يتفطن القارئ إلى هذه اللحظة القصيرة التي حُذِفت ن قبل، فيفاجأ بهذه اللاحقة التكميلية التي تعيده إلى نقطة البداية؛ أي قبل ذهاب هؤلاء الأصدقاء إلى العمل.

ويعبّر حديث السارد في بداية الرواية عن انطلاق هؤلاء إلى العمل في الحظيرة من دون الأخضر الذي فرّ من السجن، هو سابقه والمدى الذي تغطيه هو بضعة أيام على الرغم من أن السارد لم يصرّح بطريقة مباشرة عن هذه المدة المستبقة، لكن هناك إشارات في السياق توجه القارئ. مثلا عندما يقول السارد:" وانطلقوا - على الساعة السادسة - إلى الحظيرة دون أن يصحبهم الأخضر إليها "[1]. وقوله أيضاً قبل انطلاقهم إلى العمل" إن السماء لتنذر بأن يكون اليوم كالأمس "[2].

ويتضح من هنا، أن السارد يحكي عن اليوم الثاني في الحظيرة، حيث لا يريد الأخضر الرجوع إليها، بسبب شجاره مع رئيسه في اليوم الأول. وحاول صديقه إصلاح الوضع في اليوم التالي بذهابه إلى حفلة زواج ابنة رئيس الفرقة فقال:" سأذهب لأتفرج بعض الوقت على الحفلة، وإن التقيت (برئيس الفرقة) بالسيد إرنست، حدّثته عن الأخضر..."[3]. لكنه لم يصلح الأمر، بل اقترف جريمة قتل في حق السيد ريكارد زوج ابنة إرنست، محاولة منه حماية خادمة البيت، فكان مصيره السجن، أما رفاقه الثلاثة فقد قرروا الرحيل ليلاً من نفس ذلك اليوم في قول السارد:" غادر العمال الثلاثة الغرفة في الهزيع الأخير من الليل..."[4]. وجاءت هذه السابقة التي لا يتجاوز مداها

1 - الرواية، ص 7.
2 - الرواية، ص 21.
3 - الرواية، ص 26.
4 - الرواية، ص 30.

اياماً معدودة، قضاها هؤلاء الأصدقاء بين الغرفة والحظيرة في سعة كبيرة؛ من الصفحة السابعة إلى الصفحة الواحدة والأربعين، وطول هذا الاتساع الذي غطّته هذه السابقة، وهو خمس وثلاثون صفحة، أعطى للسارد إمكانية إلحاق لواحق خارجية (القصص المضمنة) ضمن الاستباق الأول الخاص بالقصة المحورية.

ويتعقد الزمن، ويتركب عندما يُضمِّن فعل السرد قصة السيد ريكارد؛ بين حاضره وماضيه، إذ يحكي السارد عنه في سابقة خارجية، وهو سائق حافلة ينقل العمال إلى الحظيرة، ثم يعود إلى نقطة قبلها، وهي لحظة استيقاظه صباحاً، ويطلعنا بالتفصيل عن هذه الفترة منذ استيقاظه إلى لحظة خروجه إلى العمل، وينتهي إلى سابقة أخرى يعلن فيها عن العلاقة التي ستربط ريكارد بإرنست، ثم -وفي لاحقة تكميلية خارجية- يعود السارد إلى ماضي هذه الشخصية بقوله:" كانت أمتعة السيد ريكارد وصلت إلى القرية في عربة رأى فيها أوائل المعمرين السيد ريكارد كالباز في القفص..."[1]. وكما يبدو، يقفز السارد إلى ما قبل ثلاثين سنة من حياة السيد ريكارد، وهو مدى زمني بعيد، حيث يُظهِر كيف شقي وتعب كثيراً من أجل الوصول إلى ما هو عليه من ثراء. والسعة التي يغطيها هذا الاسترجاع على الرغم من طول هذا المدى، لا تتجاوز صفحة ونصف.

وتأتي لاحقة تكميلية أخرى لسد الفراغ الذي أحدثته السابقة بقوله:" قبيل تلك العلاقة التي ستربطهما..."[2]. فهو استباق بمنزلة إعلان (annonce) خلق السارد حالة انتظار في ذهن القارئ يستغرق إحدى عشرة صفحة لكي يصل بعد صفحات عديدة، ويتحقق الفعل بقول السارد:"... تم الاحتفال بزواج السيد ريكارد دون بهرج... "[3]. ثم تنتهي هذه اللاحقة الخارجية بالعودة إلى الاستباق الداخلي الذي جاء ضمنه (لاحقة داخل سابقة كبرى)، حيث حضر مراد حفل الزواج، وهناك ارتكب تلك الجريمة، فقتل ريكارد دفاعاً عن الخادمة. كما نجد لاحقة خارجية أخرى تدخل ضمن سعة الاستباق الداخلي الأول؛ هي قصة " مزيان " صديق هؤلاء في الحظيرة. ويعود إلى مدى زمني بعيد جداً بقوله:" كان ذلك في وهران، كنت عندها طفلاً، وكنت أقوم بأي عمل..."[4]، وهي لاحقة داخل السابقة.

---

1 - الرواية، ص 12.
2 - الرواية، ص 12.
3 - الرواية، ص 22.
4 - الرواية، ص 18 - 19.

وينتهي مدى هذه السابقة الداخلية التي تستعرض لحظة عمل هؤلاء الأصدقاء في الحظيرة - بعد ليوم الأول - إلى حذف، بحيث غادر الثلاثة (مصطفى، رشيد والأخضر) الحظيرة، ويتجه كل واحد منهم في اتجاه حيث قال رشيد:" إني ذاهب إلى قسنطينة، فأجابه الأخضر هيا بنا ! سأصحبك حتى عنابة. وأنت يا مصطفى ؟ سأتخذ طريقاً أخرى. وغاب السبحان في ثنايا الطريق..."[1] لا يعني هذا الحذف تجاوز هذه النقطة نهائياً، والاستغناء عنها، لأنها محورية في أحداث القصة الحكائية حيث يتساءل القارئ عن مصير مراد الذي ارتكب الجريمة، والأصدقاء الثلاثة بعد افتراقهم، وهو ما يسميه جيرار جنيت بالحذف المؤجل (pralipse)[2]، إذ تأتي اللاحقة التكميلية لسد هذه الثغرة، لكن السارد لا يتابع السارد فعل السرد في المدى الزمني نفسه، بل يقفز بعيداً ثلاث سنوات بعد لحظة افتراقهم ومغادرتهم عنابة. ويعرّف بمصير رشيد بقوله:" مضى عليّ زمن منذ أن عدت من الحظيرة، وانقضى زمن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه..."[3]. وهي النقطة الأخيرة في زمن القصة التي يمكن أن نعتبرها زمن الدرجة صفر في زمن الخطاب، بغض النظر عن لحظة بداية عل السرد، لأنه وانطلاقاً منها تحدد اللحظات الزمنية الأخرى في القصة. وقد جاءت هذه اللاحقة التكميلية التي لا يتعدى مداها اليوم الواحد في عشرة صفحات، إذ يطلعنا السارد على أخبار " رشيد " بعد مغادرته الحظيرة.

ويكتشف القارئ ما حلّ بمراد في قوله:"... الشمس لا تشع علينا إلا منعكسة على مقدم خوذات الحرس، أو على فوهات بنادقهم، حتى نهاية العشرين سنة من العقاب، سأكون حُراً عندما أبلغ الأربعين، بعد أن أكون قد عشت عمري وعقوبتي معاً..."[4]. لكن هذه اللاحقة التكميلية أيضاً إلى حذف مؤجل. ولم تكتمل بحيث توقف السرد مرة ثانية، ولم يعرف القارئ مصير مصطفى والأخضر، وعليه يبقى ينتظر إلى نهاية الرواية لعل فعل السرد يعود مرة أخرى إلى نفسه النقطة الزمنية.

هكذا إذن، نتبيّن من خلال هذه الأمثلة أن الرواية انبنت على تعقيد زمني كبير، بحيث لم تبق المفارقة على الصورة الواضحة المعهودة المألوفة حيث يبدأ السرد من النهاية ثم يأتي إلى

1 - الرواية، ص 32.
2 - voir, G. Genette, figures III, p 93.
3 - الرواية، ص 32. 33.
4 - الرواية، ص 41.

البداية. ولم يعتمد الخطاب تقنية التناوب، كونه يحكي حياة أربعة اصدقاء في مختلف مراحلهم، ويجمعهم موضوع حب نجمة، إذ ينتقل السارد بين هذه القصص، فلم يأخذ السرد هذا الشكل البسيط السهل، بل ينتقل بين هذه الشخصيات، وفي مختلف الفترات عن شخصية وينتقل مباشرة إلى أخرى، وفي مرحلة أخرى من حياته بعيدة كل البعد.

وكما تتداخل الاستباقات واللواحق الداخلية فيما بينها، وكذلك الاستباقات واللواحق التي تقع خارج المدى الزمني لأحداث القصة، بحيث تبتدئ بمقطع سردي معيّن باسترجاع داخلي يحكي عن شخصية في فترة زمنية معيّنة، ولن يكتمل هذا الاسترجاع إلا بعد استعراض لواحق أو سوابق أخرى، سواء خارجية أم داخلية عديدة عن فترات زمنية متصلة بشخصيات أخرى، ثم يعيدنا السارد لاستكمال الاسترجاع الأول.

نصل إلى جانب هذا - وبنظرة أعمق وأدق - إلى تقنيتَيْ اللواحق والسوابق اتخذنا شكلاً آخر، فلم تَعُدْ تلك الحدود الفاصلة بينهما قائمة، إذ تداخلت وتركبت فيما بينها إلى درجة تصبح السابقة لاحقة لسابقة أخرى، واللاحقة كسابقة للاحقة أخرى - كما توضح ذلك سابقاً - وهذا ما يسمى بالمفارقات المزدوجة أو المركبة (anachronies complexes)[1].

وهذه اللواحق الاستباقية (analepesproleptiques)والاستباقاتالإرجاعية(prolepeses analeptiques) تفقد التحديد المفهومي الذي يفصل التقنيتين. ولا يمكن تحديد هذه التقنية المركبة في النص الروائي، إلا بعد التحكم في المادة الحكائية، وإعادة تركيب أحداثها بحسب التسلسل، لكي يتسنى لنا بعدها معرفة السابقة اللاحقة، واللاحقة السابقة.

نستنتج من كل هذا أن رواية نجمة شكلت نسيجاً زمنياً خاصاً، واعتمدت بناءً يميزها عن جميع الأبنية الأخرى، فلا نجد للتحديد الزمني المألوف أثراً، وتهدّمت الصورة الخلفية المعهودة. فعملية السرد في حركة تنتقل مستمرة، والفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة في حالة تداخل، وكأن الحدود الفاصلة بين الأزمنة لا وجود لها، وتتبيّن هذه الصورة عن النظام الزمني في الرواية في هذا المخطط الذي يلي (المخطط الثالث).

---

1 - G. Genette, figures III, p 119.

ويتبيّن لنا بصورة واضحة البناء الذي سارت عليه الرواية من البداية إلى النهاية، ويظهر في محورين متعامدين متجانسين[1]، فالمحور العمودي يمثل نظام القصة أو الحكاية، ويعتمد التسلسل التتابعي للأحداث كما قلنا، وينطلق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وأعدنا ترتيب هذه الأحداث التي جاءت في زمن الخطاب غير منظمة، ورتّبناها ترتيباً تصاعدياً كرونولوجياً؛ من الطفولة إلى مرحلة تواجدهم في الحظيرة، وإلى ما بعدها. وهي تظهر من النقطة (أ) 1919؛ وتمثل طفولة رشيد، ثم (1927) طفولة مراد، فطفولة الأخضر ومصطفى (1929)، و(1937) تاريخ هروب رشيد من الخدمة العسكرية، و(1941) فترة انقطاع مراد ونجمة عن التعليم، فــ(1942) تاريخ زواج نجمة، ثم (1944) فترة وجود مصطفى والأخضر في المعهد الثانوي لمتابعة الدراسة، و(1945) لحظة تواجدهم في الغرفة. وتاريخ (8 ماي 1945) مشاركة الأخضر مصطفى في المظاهرات، وجويلية(1945) لحظة وصول مصطفى إلى عنابة أيضاً، و(1946) تمثل فترة عمل هؤلاء في الحظيرة وافتراقهم في الأخير، ثم تأتي النقطة الأخيرة في زمن القصة (1949) وتتعلق بمصير كل من مراد ورشيد بعد افتراقهما، وتظهر كل هذه النقاط الزمنية مرتبة في المخطط من (أ) إلى (ش). والمحور الأفقي يمثل نظام الخطاب، وقد رتبنا تلك الأحداث كما جاءت في النص الروائي وهي مجسدة في الأرقام من واحد (1) إلى رقم (42).

ويتأكد من المخطط هذا التقسيم التجزيئي لنقاط القصة، علماً أن نظام القصة يقوم على ثلاث عشرة نقطة زمنية، لكن زمن الخطاب لم يكتف بإعادة ترتيب هذه الخطاب، بحيث يقدم ويؤخر في اللحظات الزمنية، بل وكما يظهر في الشكل - إضافة إلى ذلك - فقد جزّأ هذه النقاط الزمنية إلى جزيئات صغيرة، إذ يكتمل السرد في لحظة زمنية وينتقل إلى أخرى، ثم يعود إلى الأولى دون أن ينتهي الحكي فيها، ويعود إليها، وهكذا. لذا يتبنى نظام القصة في ثلاث عشرة نقطة. وتنتظم في زمن الخطاب اثنتان وأربعون نقطة سردية، لهذا انبنت الرواية على نسيج زمني مركب معقد، والشكل يُظهر الانكسارات الزمنية المتواصلة من بداية الرواية إلى نهايتها، ويتضح ذلك أن الخط الزمني في حالة تذبذب مستمر وكأنه ذبذبة غير منتهية.

---

[1] - voir : Jean Michel Adam, le texte narratif – traité d'analyse paragmatique et textuelle, ed Nathan 1994, p 139

وهكذا تتصادم الصورة الأمامية بالصورة الخلفية في ذهن القارئ، حيث يصنع النص بناء زمنياً يخرج عن المألوف والمعهود في المرجعية الأدبية، وهذه استراتيجية هامة يضعها الكاتب من أجل ضمان مقروئية النص وتفعيل قدرات القارئ وتجاوبه مع هذه الصورة الأمامية اللامألوفة التي تفتح المجال أمام تأويلات ومساهمته في إنتاج المعنى.

- **تفكيك البنية السردية:**

لقد شكلت رواية نجمة وفق بنية سردية مركبة، حيث انبنى السرد على التجزيئ الكلي للأحداث، وظهرت القصة المتخيلة كمقاطع متنافرة مشتتة لا يرتبط السابق منها باللاحق، لدرجة تجعل القارئ أثناء فعل القراءة في حالة مضطربة خاصة وأن فعل السرد يقوم على لسان سارد (الضمير هو) مطلق الحضور والمعرفة[1] عالم بكل شيء، يسرد قصة أربعة أشخاص منذ طفولتهم إلى أن وصلوا إلى الحظيرة. ويعمد إلى التنقل بين الأحداث المختلفة بحرية مطلقة، وهذا ما خلق صعوبة كبيرة في قيام العملية التواصلية مع المتلقي الذي يشعر بالغموض والقلق أثناء سيرورة القراءة، إذ تصطدم هذه الصورة الأمامية التي خلقها السارد بالصورة الخلفية، وهذه البنى السردية المألوفة في مرجعيات القراءة للقارئ، ولا يتجاوب معها بسهولة منذ الوهلة الأولى.

كما انبنت الرواية على تركيب صوتي ساهم في خلق حركة في عملية السرد، على الرغم من أن الرواية في إطارها العام، تقوم بصوت سارد من الدرجة الأولى، وهو لا علاقة له بهذا العالم المحكي، لكن عندما نفكك هذا الخطاب السردي، نجد تعدداً في الأصوات الساردة، ففي كل مرة يختفي الصوت السارد بضمير الغائب ليفسح المجال لصوت الشخصية ويمنحها دوراً فاعلاً في توجيه مسار الأحداث. ونتابع السرد من الدرجة الثانية، وتحكي إما أحداثاً تتصل بها، ويكون الصوت السارد هنا متمضناًحكائياً، أو يحكي أحداثاً ووقائع تتعلق بشخصيات أخرى، ويصبح السارد متبايناً حكائياً.

وتتآلف هذه الأصوات فيما بينها إلى درجة التعقيد، ويبقى القارئ يبحث عن المتكلم وعن السارد، خاصة أن موضوع القصة المتخيل يتمحور حول حياة أربع شخصيات، وهذا يعني أربعة

---

[1] - voir, T. Todorov, O. Ducrot, dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, ed Seuil 1972, p415

أصوات ساردة. ويحيل السارد، وبطريقة خافتة غير معلنة، الكلمة إلى كل هذه الشخصيات وفي مواضع مختلفة، ولا يكاد القارئ يتفطن في كل مرة لهذا التغيير، إلا بعد تركيز كبير، ذلك أن الرواية تشكلت على أساس مقاطع منفصلة، إذ يبدأ السرد مثلاً على لسان السارد " هو "، ثم نجد الشخصية هي التي تحكي في نقطة زمنية معينة. ولا يكتشف المتتبع للسرد هذا التحوّل الذي حدث في درجة السرد إلا بعد اصطدامه بكلمات مفاتيح، ويتفاجأ بظهور تعليقات السارد عما قالته الشخصية، أو التغيّر في الضمير، وربطه بالمتكلم "أنا"، مثلما يتضح ذلك في الرواية:

تبدأ الفصل الخامس لنض الرواية، ويتغيّر الحيّز الزمني والمكاني للسرد، وهذا بالتركيز على شخصية الأخضر، ودون أي تقديم مسبق يوجّه السارد الخارج المتباين حكائي مباشرة عماية الحكي وجهة مختلفة تماماً عن النقطة التي انتهى عندها الفصل السابق، ويحدث نوعاً من الاستغراب والاضطراب في ذهن القارئ، إذ نتعرّف وبصيغة الخطاب المسرود على طفولة الأخضر:" كانت عنزة تلفت النظر حقاً؛ فكانت تلد ثلاثة كل سنة، قرر الأخضر ورفيقه أن ينظما سباقاً، فركب كل منهما عنزته..."[1]. ثم تتحوّل صيغة السرد، إذ تتولى الشخصيات عملية الحكي ويمنحها السارد دوراً فاعلاً في توجيه مسار الأحداث، ونلتمس ذلك مع حدث التقاء كل من الطاهر والأستاذ غريب، وتحاورهما بشأن الأخضر: "ليس لي الخيار في ذلك يا أستاذ. فقد كان لزوجتي ابن يتيم، كان ما يزال رضيعاً عندما زُفّت إلي !

ـ ماذا قال أبوك ؟

ـ إن أبي ليحبّه حبّاً جماً وهو الذي سمّاه الأخضر..."[2].

لكن صيغة السرد تبقى تلازم دائماً صيغة العرض (الخطاب المباشر)، ونسجل ظهور صوت السارد ملازماً أقوال الشخصيات لتنظيم السرد وتوجيهه إلى الأمام. وهذا الأسلوب يعتبر الشكل القصصي (السردي) المختلط ويظهر في الملحمة عند هوميروس[3]، وتتداخل الصيغتان في أغلب فترات الرواية وتمتزجان إلى الدرجة التي لا يمكن الفصل بينهما.

---

[1] ـ الرواية، ص 206.

[2] ـ الرواية، ص 212.

3 ـ يراجع أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص 9.

ويتوقف السرد من الدرجة الأولى، وبطريقة سريعة يبرز صوت مصطفى كسارد من الدرجة الثانية، وندرك إحساسه العميق تجاه معلمته:" لقد ذكرت اسمي على كل حال إنها تفكّر فيّ..."[1]. ويعود الضمير هو من جديد، ويرى القارئ بمنظوره الخارجي سلوكات كل من الأخضر ومصطفى في المدرسة ومغامراتهما. ويتغيّر الصوت السارد، ويصبح السرد من الدرجة الثانية بصوت شخصية مصطفى، ويعرّف بشخصية محمد غريب بقوله:" كانت أربعة تجاعيد على جبينه، تتقاطع والخطوط المتوازية التي أحدثها الفصد الأخير، كان أبي نائماً..."[2]. ويستكمل الحديث عن هذه الشخصية على لسان السارد " هو "، وبالمنظور الخارجي نعرف ماضيه والمراحل الهامة في حياته. وتتحوّل الرؤية إلى داخلية، وينمحي صوت السارد ليفسح المجال لذكريات مصطفى وه يسترجع أحداث المظاهرة ويحكي عن حدث إيقافه.

وينتقل مجرى السرد على لسان السارد، ويركز على فترة وصول الأخضر إلى عنابة، وبعد هذا ينقطع السرد بصوت السارد، ودون تمهيد منه تتولى شخصية مصطفى فعل الحكي، ونراه في مشهد التقائه مع أصدقائه.

نلاحظ إذن هذا التعقيد الذي انبنت عليه البنية السردية لنص نجمة، وشكلت بناءً خاصاً يصعب كثيراً التعامل معها، وتتبع أجزائها، والربط فيما بينها. وانحرفت عن المرجعية المألوفة في ذهن المتلقي، حيث تكون الأمور محددة المعالم، وأحداث العالم المتخيّل واضحة. ويتوقف السارد في إيصالها إلى القارئ وضمان الفهم المباشر بقعل السرد.

وتتعارض هذه الصورة الخلفية الراسخة في ذهن القارئ مع هذه الصورة الأمامية التي جاءت عليها الرواية، وأثارت التوتر والاضطراب في الثوابت المتعارف عليها. وتختلف هذه الجدلية بين الصورتين تفعيل قدرات القارئ وتشغيلها من أجل المشاركة في إعادة بناء الأحداث والربط بينها " ولكي تتمكن من بناء عالم تخييلي انطلاقاً من قراءة النص، فلا بد أولاً أن يكون هذا النص في حد ذاته مرجعياً، وفي هذه الحالة، وبعد قراءته، نترك خيالنا يعمل وذلك عن طريق تسريب المعلومات التي نتحصل عليها بفضل أسئلة من نوع: إلى أي حد كان وصف هذا العالم مخلصاً (الصيغة)؟ ووفق أي ترتيب تلاحقت الأحداث (الزمن)... بيد أن عمل القراءة لا يبدأ

[1] ـ الرواية، ص 214.

2 ـ الرواية، ص 218.

إلا من هنا..."[1]. وبالتالي تعتبر هذه الصورة الخلفية الأساس الذي تقوم عليه الصورة الأمامية، ولا يُخلق اللامألوف إلا من المألوف.

●تجزيئ صورة الشخصية:

نلاحظ من القراءة الأولى للرواية أن الشخصيات جاءت في صورة مشتتة ومجزأة تجزيئاً دقيقاً، يصعب كثيراً على القارئ الوصول إلى إعادة تركيبها من جديد. وقد كان لعنصر الزمن خصوصيته في الرواية تأثير كبير في انتظام الشخصية على هذا النحو، بحيث عمل السارد في تنقلاته بين الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة على تفكيك الشخصيات إلى علامات وإشارات جزئية عبر كل صفحات النص، خاصة وأنها تحكي قصة أربع شخصيات محورية في مراحل مختلفة. وينتقل فعل السرد فيما بينها، وبين شخصيات أخرى في فترات متباعدة، وينتج عن هذا نوع من التداخل والخلط يثير التوتر والانفعال في ذهن القارئ ويصعِّب فعل القراءة كثيراً.

وهكذا يتجاوز النص الصورة التقليدية المألوفة، حين يعمد الكاتب إلى إعطاء إلى إعطاء الصورة الكاملة لشخصياته منذ بداية فعل السرد. وتتهدّم هذه المرجعية، وتُرتسم علامة الشخصية بشكل آخر، ولا تكتمل صورتها إلا باكتمال فعل القراءة، فتظهر شخصية رشيد - مثلا - في بداية الرواية كعلامة فارغة، وكبياض دلالي لا يوحي بأي معنى، لتمتلئ بطاقته الدلالية بشكل تصاعدي، ونكتشف من الأفعال أنه عامل في الحظيرة، ثم كمتسكع ضائع بلا هدف، ولا عمل في مدينة قسنطينة بعد فراقه لأصدقائه، سريع الغضب، محب للشجار:" رشيد الصعب المراس، الذي ولد بساحة " لابراش " ونشأ في خضم الشجار بالشارع..."[2]. ثم سجيناً يطعن صديقه " مراد " بسكينة، لترتسم ملامحه وأوصافه الخارجية الأولى بعد صفحات عديدة، فهو" القسنطيني الشاب، القصير القامة..."، وتتشكل ملامحه والسمات التي تميّزه، وعلاماته الخصوصية في الفصل الثالث من الرواية بقول السارد:" كان يحمل نظارتين سوداوين ويرتدي بدلة نصفها مدني ونصفها الآخر عسكري.. كان في العشرين أو في الثلاثين من العمر..."[3].

1- تزيفطانتودوروف، القراءة كبناء، تر: عبد الرحمان بوعلي، ضمن نظريات القراءة، ص 43.
2 - الرواية، ص 34.
3 - الرواية، ص 94.

ونلتمس الحالة النفسية التي يعيشها رشيد وعذابه من حبه الضائع لـــ" نجمة ":" كان قلقاً مضطرباً يحس بضياع مطبق، فقد كان يدخن كثيراً، لا يكاد ينام ليلة غب أخرى، كان أرقاً متسهداً هائماً على وجهه... وكلامه كان ألفاظاً محمومة أو صراخاً منفجراً يعقبه صمت حزين... يزداد هزالاً يوماً بعد يوم، حتى غدا منغلقاً على نفسه تماماً..."[1].

ونعرفه بعد صفحات شاباً هارباً من الخدمة العسكرية، فطفولته يتيماً وهو تلميذ في المدرسة، وانتخابه رئيساً على لجنة طلابية نضالية كانت سبباً في طرده من التعليم، ثم عمله كمخرج مسرحي... وتكتمل البطاقة الدلالية لهذه الشخصية بإظهار صورة " رشيد " في الفندق ملتزماً للمحششة لا يغادره وجسده الذي يزداد جفافاً، وبرزت أضلعه تحت قميصه العسكري القديم، لا شيء غير الهيكل العظمي، وهو منبوذ غرق في المجون، وتتشكل سماته وملامح هيئته في الذهن بقول السارد:" كانت تجاعيد وجهه وشعره الأشعث، وشفتاه الجافتان وصدره النحيل المحدودب، ورجلاه القصيرتان تذكرك بتمثل صغير كالرماد، أو بشخص يحترق وهو حي..."[2].

يتبيّن إذن، كيف تتراكم العلامات النصية، وفي مواقع سردية مختلفة متباعدة، وتصنع في الأخير صورة شخصية " رشيد " وتكتمل تدريجياً مع فصول الرواية، بحيث تنامت بشكل تصاعدي، عكس مان كان مألوفاً في التقاليد السردية، حيث يتم الملء الدلالي بطريقة سريعة وترتسم الشخصية مرة واحدة، واتخذت علامة الشخصية في الرواية شكل" مورفيماً فارغاً في البداية لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص "[3].

تبدأ الرواية ونتعرف مع الضمير الغائب على شخصية " الأخضر " على أنه هارب من السجن، وهو العامل في حظيرة السيد " إرنست " الذي دخل بسببه السجن بعد اعتدائه عليه وثأره لنفسه. ويُستكمل رسم هذه الشخصية بعد مقاطع سردية كثيرة وأحداث مختلفة، ونكتشف بصوت " الأخضر " ننفسه ماضيه كطالب يناضل من أجل الحرية، شارك في المظاهرات، وينتهي الأمر باعتقاله وتعذيبه بأبشع الطرق، ولن نتبيّن كل هذا إلا بمتابعة الفعل السردي، ويكشف عن الاسم

---

1 ـ الرواية، ص 100.

2 ـ الرواية، ص 188.

3 ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام الرباط، 1990، ص 30.

الكامل لهذه الشخصية " الأخضر بوجان " دون وصفه، وتُجسّد صورته المظهرية والإشارة إلى العلامات الخصوصية التي تميّزه من غيره فهي مغيّبة إلى حد الآن في السرد.

ونتابع هذه الشخصية وهي تصل عنابة بعد إطلاق سراحه وطرده من الدراسة بحثاً عن منزل عمته، ويتخذ اسماً آخر وهو " المسافر "، ويتفاجأ القارئ حيث يظن للوهلة الأولى أنه شخصية أخرى تدخل السرد، وتظهر بعض ملامحه الخارجية والصفات الجسدية ".. كان حاجباه - تحت ذلك الشعر - قد اتخذا شكل زاوية منفرجة، فأضفيا عليه مظهر مهرج.. وكان بياض جبهته يبتلع تلك التجاعيد "[1]. ونعرف بصوت " مراد ":" كان يلبس سترة سوداء، وكان قميصه محجوباً بوشاح من الحرير الأبيض، وكان يجُرّ سروالاً من الكتّان الرمادي.. كان المسافر حقا طويل القامة نسبياً... وكانت رجلاه تنفلتان من حذائه الواسع... تصوراً وجهاً شاحباً، حقا ولكن دمه كان يفور وأعصابه شديدة التوتر، كانت وجنتاه هزيلتين مجوفتين..."[2]. وهذه المقاطع هي ملفوظات حالة ترتسم من هذه الأوصاف كلها صورة الأخضر الذي يعيش ضياعاً وفشلاً نفسياً عميقاً، ويعود السرد بعد انفصال طويل إلى هذه الشخصية، وإلى فترة الطفولة وهي المرحلة المغيّبة إلى الآن.

كما نتتبع ضمن مقاطع الإشارات الدلالية التي تتركب فيما بينها، وترتسم صورة شخصية " نجمة "، ونجدها مجزأة عبر كل الصفحات، وعلى لسان كل الشخصيات تقريباً. وتمثل بعض ملامحها الخارجية بصوت "الأخضر":" امرأة شابة وضعت على عينيها نظارتين سوداوين... إنها لتبدو مدهشة إذا استقرأ المرء نفح جسدها وقد غمر الفضاء... تبدو إمبراطورة الدرجة الثالثة..."[3]. وإلى هنا يغيّب اسمها وتظهر باسم " الطيف " صفة تتجلى فيها وفي سلوكها. وتتحدد الشخصية فيما بعد على لسان السارد (بضمير الغائب) باسم نجمة، دون إرفاقه أو إسناده إلى الاسم العائلي. وتبدو إحدى خصوصياتها المظهرية ونعرفها بشعرها الغزير الأصهب، ثم كونها امرأة شابة متزوجة من" كمال "، مرغمة على ذلك.

وترتسم في ذهن القارئ صورة نجمة الطفلة " شديدة السمرة كانت هركولة، متوترة الأعصاب، متينة البنيان، دقيقة الخصر، طويلة الساقين.. كانت لعبتها التي لا تنتهي التقصير من

[1] - الرواية، ص 72.
2 - الرواية، ص 73.
3 - الرواية، ص 65.

فساتينها إلى أقصى حد، ظلت - في الشهر الأول بالمدرسة - تبكي كل صباح وتضرب كل الأطفال الذين يقتربون منها أو يتوددون إليها..."[1]. ونعرف بصوت " مراد " أن نجمة هي البنت الوحيدة " للا فاطمة ، ويتفاجأ القارئ ويكتشف بعد مقاطع نصية كثيرة أنها ابنة امرأة فرنسية يهودية فاسقة، تنافس عليها الرجال، لهذا ضاع والد نجمة الحقيقي، وبالتالي ضاع أصلها أيضاً.

وتستكمل أجزاء هذه البطاقة الدلالية من خلال منظور " رشيد " ووصفه:" امرأة شابة حزينة شاردة الذهن... لم أكن رأيت بقسنطينة قط امرأة مثلها أناقة وتوحشاً وقواماً رشيقاً كالريم..."[2]. ويمثلها أيضاً في صورة الطيف:" ذلك الطيف يبتسم لي بأبهته التي لم أعرف لها مثيلاً من قبل، يبتسم كما لو كان خيالاً..."[3].

وتمتلئ هذه العلامة (نجمة) كلما تنامى السرد، وتغيّرت الأحداث، وازدادت إبهاماً وغموضاً هذه المرأة المشؤومة، غسق نجم... ونلتمس في هذه الأوصاف البعد الرمزي الخفي وراء اسم نجمة بقول رشيد:" نجمة الزهرة التي يَحرُم شمّها يتهددها الخطر حتى جذورها العميقة..."، وهكذا تتخذ الشخصية في الرواية مساراً تطورياً لا ينتهي إلا بنهايتها، ويبقى القارئ في حالة مستمرة لا ترتسم ولا تمتلئ علامة الشخصية إلا بانتهاء فعل القراءة.

ويعتبر هذا اشتغال تراكمي للدلالة، بحيث تنو البطاقة الدلالية للشخصيات بطريقة تصاعدية تارة، وتنازلية تارة أخرى. ولا يتراءى للقارئ مدلول الشخصية مكتملاً دفعة واحدة إلا بعد إعادة جمع أجزائها المشتتة في صفحات النص، والربط فيما بينها. وبهذه الطريقة يتفاعل القارئ مع النص، ويتجاوب بعد الصراع والتصادم بين مرجعيته الخلفية مع هذه الصورة الأمامية التي تجاوزت المألوف، وتصنع الغموض والإبهام في صورة الشخصيات بتهديمها وتجزيئها. وكذلك في العناصر الأدبية الأخرى التي عمل كاتب ياسين على تغير صورتها المألوفة في الفعل الروائي، ويكسر نظام الزمن ويفكك فعل السرد، ويخلق صورة أمامية ترمز لهذا الضياع والانكسار الذي يعيشه الوطن، والخراب والسقوط في الجزائر اثناء الاحتلال الفرنسي.

1 - الرواية، ص ص80 - 81.
2 - الرواية، ص 111.
3 - الرواية، ص 113.

ويخرج نص " الجثة المطوقة " عن المألوف في التقاليد الأدبية المسرحية، ويثير الانتباه في ذهن القارئ أثناء فعل القراءة، بحيث يعمد الكاتب إلى الجمع بين جانب الكتابة المسرحية البحتة، وجانب العرض على ركح المسرح، إذ يشعر القارئ اثناء سيرورة القراءة أنه يشاهد العرض ويتواجد بين الجمهور الحاضر في القاعة، ويتجلى ذلك من خلال ما يلي:

- تقنية الأضواء في المسرح:

يسجل القارئ مع توقفات السارد وتدخلاته التنظيمية لأحداث القصة المتخيلة توظيفه تقنية الأضواء، مثلما تظهر أثناء العرض الحقيقي على ركح المسرح، حيث يتابع حركتها وتنقلها بين الشخصيات ومسايرتها للمشاهد المسرحية وطبيعتها ومن ذلك قوله:" خمسة أضواء كاشفة على ركح المسرح، فالأول موجه في وجه الأخضر الذي تنظر إليه مارغريت بإعجاب، والثاني يكشف هذا الحب الجديد تجاه الجريح، والثالث يظهر ضعف نجمة... والرابع يعكس النظرة المزدوجة لمصطفى تجاه نجمة ولا خضر... والخامس ينطفئ..."[1]. وقوله أيضاً:" تنطفئ الأضواء واحدة تلو الأخرى ويقف المناضلين، ويذهب كل في جهة. ويظهر ظل الأخضر ومصطفى في الظلام وبصورة مكبرة تتكشف قضبان السجن العسكري وبداخله يتواجد الأخضر، مصطفى، وحسان في نفس الزنزانة. ويكتشف الجمهور وجود السجناء الثلاث على التوالي، الذين لا يظهرون في المشهد بل تُسمع أصواتهم المنقولة على مكبّر الصوت..."[2].

ويتمظهر للقارئ أن حركة هذه الأضواء بين المشاهد المسرحية، وتنقلها بين الشخصيات بمثابة العنصر المحوري الذي يساهم في إيصال وقع الحدث إلى الجمهور والمشاركة في صنع الحدث، وإظهار دلالاته العميقة، بحيث تساير هذه الضواء طبيعة الحدث وكلما حمل المشهد أحداثاً حزينة، واستعرض حياة اليأس والانكسار تنطفئ الأضواء ويسود الظلام، وتتحرك في كل الاتجاهات لتعبر عن العنف والقوة.

كما تمثل تقنية الأضواء في المسرحية بؤرة الرؤية، بحيث توجه منظور القارئ على مستوى فعل القراءة. والجمهور المشاهد للعرض المسرحي على الخشبة، وتعمل على إثارة انتباه وتركيز المتلقي إلى بعض الأحداث، كآلية من آليات تفعيل إدراك القارئ وتوجيهه كقول السارد:"

1 - المسرحية، ص 38.

2 - المسرحية، ص ص45 - 46.

تنطفئ الأضواء للحظة، وعندما تضيء تنزع المرأة حجابها لتظهر أنها نجمة يضيع لخضر في الكواليس، ونجمة برفقة مارقريت هذه المرة..."[1]. وفي قوله أيضاً:" تُشعل الأضواء، ونجمة تتبع علي، الذي يتسلق شجرة البرتقال. صوت الأجراس غير المتقطع، وجثة الأخضر تختفي شيئاً فشيئاً تحت تساقط ورق الأشجار الميتة..."[2]. وأيضاً:" تنطفئ الأضواء وتعصف الرياح بقوة هي رياح الموت. ويدخل التاجر وعربته إلى الخشبة الضعيفة الإضاءة. وينسحب الأخضر والشجرة في الظلام..."[3].

نلاحظ، إذن، هذا الدور الفعال الذي تلعبه هذه التقنية على مستوى البناء المسرحي خاصة على مستوى الكتابة المسرحية، بحيث تعتبر صورة أمامية مخالفة للصورة الخلفية، وتقاليد المسرح المألوفة في المرجعية الأدبية لدى القارئ، إذ تجتمع تقنيات النص وتقنيات العرض (كتقنية الأضواء)، ويشاهد القارئ مسرحية " الجثة المطوقة " أثناء القراءة، وبالتالي يخترق المألوف ويُفتح مجال التلقي واسعاً أمام القارئ وتجاوبه مع أحداث العالم المتخيل والتفاعل معها، وتضيف هذه التقنية للنص المسرحي قوة الإيصال ووقع الحدث في المتلقي والتحاور معه.

-النص الشعري في المسرحية:

يتفاجأ القارئ في تتبعه لأحداث النص المسرحي بانبناء بعض الحوارات بين الشخصيات شعراً، حيث يتجاوز النص الصورة الخلفية المألوفة في تقاليد المسرح الذي يقوم على سمة الحوارية واللغة المباشرة، وتنحرف الصورة الأمامية عن هذه القواعد المتعارف عليها في الكتابة المسرحية. وينبني نص " الجثة المطوقة " على لغة شعرية متميزة " فهي تعبّر بشكل غامض عن ما هو غامض في الإنسان، كما أنها تتفجر... لتعلن الحقائق مباشرة هذه اللغة الساخنة والمظلمة بالتناوب..."[4]. ويحس القارئ بهذه الشاعرية أثناء القراءة التي تتناسب مع عمق موضوع الوطن.

وتتراكم هذه السمة الشعرية، وتتحول إلى أبيات شعرية تتخلل النص الحواري، كما يتمظهر ذلك في حوار لاخضر ونجمة بقوله:

---

1 ـ المسرحية، ص 54.

2 ـ المسرحية، ص 65 ـ 66.

3 ـ المسرحية، ص 63.

4 - Kateb Yacine, le cercle des représailles, préface d'Edouard Glissaut, ed Seuil 1959, p 11

" لاخضر:... أدخن معك مذهولاً

أرض منهارة، حملة غير متوقعة

بحبوبك الصلبة التي نامت فجأة

نجمة: أنا التي كنت أراك سعيداً تحت المنجل

لاخضر: لكن سأخرج من الهوى

وسوف لن تعلمي أبداً

فالتغطيك المنافسة القديمة

قد نسيتِ..."[1].

وهكذا تتصادم الصورة الأمامية بالصورة الخلفية في ذهن القارئ، ولا يعي بسهولة هذا الانحراف الذي تحدثه الصورة الأمامية، بحيث يتلاحم النص المسرحي وتتكسر الحدود بينهما، ويتعارض مع المرجعية الأدبية، ومع تقاليد المسرح، ويتفاعل القارئ مع البناء المسرحي المغاير للمألوف، ويكتشف دلالات الشعر الخلاقة التي تعكس الروح العميقة في المبدع، وإحساسه الشاعري تجاه موضوع الوطن، وبالتالي تفتح آفاق التأويل وإنتاج الجانب المغيّب في النص.

2) العلامات المرجعية:

وتحيل هذه العلامات على الواقع الخارجي للنص(extra - textuel)، إذ و" بإدماجها في ملفوظ معيّن، فإنها ستشغل أساساً كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للايديولوجيا "[2]، والسياق التاريخي الثقافي الذي ينتمي إليه النص، إنها ضمانة لما يسمى أثر الواقعي" l'effetde réel"[3]. وتكون قراءتها دائماً مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ ومشاركته في هذه الثقافة ومعرفته الواسعة بعمقها. وبالتالي تتفاعل الصورة الأمامية والصورة الخلفية، وتخلق شحنات دلالية تعمّق الفهم وتساهم في تحقيق الموضوع الجمالي في النص. ويتمظهر ذلك من خلال هذه الأسماء التاريخية والأسطورة التي تتخلل صفحات الخطاب الروائي.

1ــ الشخصية التاريخية:

---

1 - المسرحية، ص ص36 - 37.

2 - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 24.

3 - voir, R. Barth, l'effet de réel, communication N° 11, Seuil, Paris 1968.

نلاحظ هذا الظهور القوي والحضور المكثف لهذا الصنف من الشخصيات، بحيث يتضمن النص عدة أسماء تاريخية عالمية، تنتمي لفترات وحقب زمنية تاريخية متباعدة مختلفة. وبنظرة أولية نستنتج أنها شخصيات كلها تجتمع على صفة النضال والكفاح من أجل قضية الوطن، وموضوع الأرض، فالشخصيات المناضلة من أجل استرجاع الأرض والشخصيات المستعمرة لها، تتنازع للحصول عليها، وكلها شخصيات لها وزنها التاريخي، وبقيت حاضرة في الذاكرة الثقافية الاجتماعية.

تظهر في النص شخصية " الأمير عبد القادر " رمز المقاومة والكفاح ضد الاحتلال الفرنسي، ويربط الكاتب بين كفاحه ومظاهرات 8 ماي 1945، وبين الروح النضالية لدى جموع الطلبة في القصة الحكائية بقول الأخضر:" ذهبت قاعة المراجعة، وأخذت المناشير وأخفيت كتاب " حياة عبد القادر " وأحسست بقوة الفكر..."[1].

وتتبيّن هذه الاستمرارية التاريخية التي أخذت طريقاً موحداً، هو طريق المقاومة والنضال من أجل الحرية، وقوله أيضاً:" كان جد أب مراد مقاتلاً تحت لواء الأمير عبد القادر، فعرض بنفسه وبممتلكاته لانتقام " بوجو " الذي عمد إلى توزيع أخصب الأراضي على المعمرين الذين أقبلوا من أوربا دونما توانٍ، أما المال فقد بدده سيدي أحمد الذي كان يهوى رقص الشرلستون وتعدد الزوجات..."[2]. ويأتي هذا للمقاومة بين الأجيال، وهذه الصفحة السوداء في التاريخ فالأب الذي ناضل تحت لواء عبد القادر بكل ما يملك ثم ابنه "سيدي أحمد" الذي غيّر المسار وهدّم ما بناه أبوه بالرضوخ والاستسلام للنزوات الفردية.

ويقارن دائماً بين فترتي الآباء والأبناء بقوله:"... كان أولئك الأبناء يجهلون قيمة ذلك المال، ولم يكونوا يستطيعون تقدير الكنوز التي سلمت من النهب، أما الآباء الذين قتلوا في أثناء المعارك التي قادها الأمير عبد القادر، وهو الظل الوحيد الذي كان بإمكانه أن ينسحب فيغمر هذه الأرض الشاسعة، إذ كان رجل السيف والقلم، الزعيم الوحيد القادر على جمع شتات القبائل لترتفع إلى مستوى الأمة..."[3].

---

1 - الرواية، ص 53.
2 - الرواية، ص 80.
3 - الرواية، ص 107.

نلاحظ هذا التاريخي وأحداث القصة المتخيّلة، حيث بتوظيفه لهذه العلامة المرجعية، يضع القارئ أمام صفحة كاملة من التاريخ، ولكي يصل إلى فهمها وإدراك عمق هذه العلاقات يجب تفكيك هذا المرجع (الصورة الخلفية) والرجوع إلى تاريخ الأمير عبد القادر.

ويلتمس في توظيف هذه الشخصية، وتكرار الاسم في سياق النص أنها شخصية لا تفعل ولا تشارك في الفعل السردي، ولا تتقمص دوراً ضمن أحداث الحكاية، بل يتفاجأ القارئ أثناء القراءة بها مثبتة ضمن السرد، وتبقى جامدة لا تؤدي أيّ وظيفة، ولا يفهم وجودها في ذلك المقطع النصي. وينفعل لذلك ويحدث الاستغراب، ويعمد إلى البحث خارج النص من أجل تحديد العلاقات والربط بين وجود هذه الشخصية في هذا العالم المتخيّل، ويصل إلى أنها تجسّد بوضوح هذه الوصلة التاريخية بين الماضي والحاضر.

وتوظف أيضاً في النص شخصية " يوغرطة " ونذهب بعيداً في التاريخ ونعود إلى عهد " نوميديا "، ومن خلال هذا الرمز التاريخي يعمل كاتب ياسين على إظهار الإخفاق المتواصل في التاريخ الحضاري للجزائر، ويستمر الماضي في الحاضر، ويتمظهر في النص:" قسنطينة وعنابة المدينتان اللتان كانت سلطتهما تمتد على نوميديا القديمة، وقد أضحت اليوم مقاطعة فرنسية لا غير... هما الروحان تناضلان من أجل استرجاع قوة النوميديين التي تراجعت يوماً. قسنطينة تناضل حتى تعود سيرتا، وعنابة حتى تبعث هيبونة من جديد، كما لو كان رهان الزمن الماضي الامتحان الوحيد الذي على أبطال اليوم أن يجتازوه، بعد أن تجمّد ذلك الرهان عند لعبة تبدو خاسرة منذ البداية: يكفي أن ببعث الأجداد ثانية، وأن نجعلهم على رأس المعركة حتى ندرك مرحلة الظفر، فنفوز بمفتاح النصر الذي لم يتمكن منه يوغرطة، وبالبذرة التي لا يمكن القضاء عليها، تبعث الأمة الممزقة بين قارتين من الباب العالي إلى قوس النصر..."[1].

وتبقى نوميديا التي فشل يوغرطة في تحريرها، على الرغم من قوته وشجاعته مشتتة ومحتلة ومستعمرة بسبب خيانة بوخوص(Boucchous) أحد أقرباء العائلة الذي سلّم يوغرطة للرومان[2]. وتظل كذلك خاضعة للسيطرة الفرنسية حيث تضيع نوميدياالأصلن وتبقى قسنطينة تناضل حتى تعود " سيرتا "، وعنابة حتى تبعث " هيبونة " (Bone) من جديد، وكأن التاريخ يعيد

---

1 - الرواية، ص 182.

2 - voir, Mohamed Cherif Salhi, le message de Yougourthen, ed EN- Nahda, 1992.

نفسهن والماضي لا ينتهي، والخراب والتشقق الحضاري متواصل ومتوارث. وتتلاحم هذه العلامة التاريخية في أحداث القصة المتخيلة وتحمل شحنات دلالية عميقة عمق قضية الوطن. ولا ينبغي على القارئ النظر إلى الأمور برؤية سطحية، بل عليه قراءة هذه الحقبة التاريخية لكي يصل إلى إدراك كما خططها كاتب ياسين.

كما تأتي هذه العلامة المرجعية مرة أخرى حيث يجمع الخطاب الروائي بين شخصية " رشيد "، وبين شخصية " يوغرطة " الذي ترك نوميديا ميتة، ورشيد الذي ولد يتيم الأب بقوله:"... أنا رشيد البدوي المكره على الإقامة... عليّ أن أشهد نشأة نوميديا التي خلفها يوغرطة ميتة، تبعث وقد اتخذت اسمها العربي الأول، أنا اليتيم منذ أمد بعيد، عليّ أن انبعث حياً..."[1]. فمثلما ماتت نوميديا مع يوغرطة، كذلك يولد رشيد بموت والده الذي قتل غدراً وخيانة، وبالتالي تضيع نوميديا، ويموت أصل رشيد مع غياب الأب، وهو أساس التواصل العائلي. وهذه صورة يضعها كاتب ياسين بإتقان كبير، وإدراك دقيق، ويحرك بذلك هذا الاسم التاريخي، ويجعله يندمج ويتعايش مع أحداث القصة الحكائية، إذ يتلاحم معها بطريقة تجعل القارئ في حالة بحث وتفكير مستمر لاستكشاف كل هذه الشحنات الدلالية التي تثري المعنى وتعمق الفهم.

وتظهر كذلك في النص شخصية " فرحات عباس " المناضل الكبير من أجل الحرية وهو الذي قال: سالت التاريخ، وسألت الأحياء والأموات، فلا أحد يعرف وطن الجزائر، لهذا فالسبيل الوحيد للوجود هو النضال والحرية[2]. وتوظيفه في الخطاب الروائي هو بمثابة الدليل التاريخي على واقعية 8 ماي 1945.

ويجتمع المتخيّل بالحقائق التاريخية، ويصطدم القارئ بهذه العلاقة التي تثير الحيرة في ذهنه، إذ تختلط الحقيقة بالخيال. ومن أمثلة ذلك:" كانت أسلاك الهاتف مقطوعة، أقبل الفلاحون مسرعين، فانهال الرصاص، أصاب - أول من أصاب - أتباع فرحات عباس: كاتب في المحكمة، وكاتب عمومي..."[3]. ووجود هذه العلامة التاريخية في النص يضفي على الأحداث طابع الحقيقة، ويجعلنا نعيش هذه المظاهرات مثلما وقعت فعلاً.

---

[1] - الرواية، ص 183.

voir, Patrick Eveno, et Jean Plauchais, la guerre d’Algérie, edLaphomic, Alger 1990, p 25. - 2

[3] - الرواية، ص 240.

وعندما يشير إلى أول من أصيب هم أتباع " فرحات عباس " يحيل بطريقة ضمنية على " منظمة أحباب البيان والحرية "(amis du manifeste et de la liberté) التي أسسها المناضل في 1944، والذي انتهى به الأمر في مساء 8 ماي 1945 إلى اعتقاله في مدينة الجزائر. فلا نفهم سر وجود هذه الشخصية التاريخية ضمن المقطع السردي، ولا نعرف معنى قوله " أتباع فرحات عباس "، وحتى علاقته بهذه المظاهرات، إلا بالعودة إلى الذاكرة التاريخية، واستقرائها، والربط بين هذه الصورة الخلفية والشحنات الدلالية التي تضمنتها الصورة الأمامية للنص، وإحداث التفاعل بين الصورتين، وبالتالي إنتاج المعنى العميق.

يمكننا القول - من هنا - إن توظيف كاتب ياسين لهذه الشحنات التاريخية الثلاث كان نتيجة بحث عميق في التاريخ، فهي تشكل الرموز الأساسية الكبرى في نضال الجزائر، إذ هي بمثابة خط متواصل، وتمثل النضال الدائم الذي لا ينتهي، والمقاومة المستمرة، وهذا الإخفاق المتكرر وكأن التاريخ يتكرر، فيوغرطة الذي خُدِع وضيّع نوميديا، وسلّم للرومان بسبب الخيانة، ثم الأمير عبد القادر الذي استسلم ونفي إلى دمشق[1] ويموت فيها، وفرحات عباس الذي سجن بعد الحرب ونفي إلى الصحراء. وتجتمع كلها في المصير الذي آلت إليه. ثم إنها شخصيات تضعنا أمام صفحة كاملة للتاريخ، بحيث تجمع بين حقب تاريخية متباعدة تعود إلى عهد نوميديا والاحتلال الروماني ونضال يوغرطة، ثم الاحتلال الفرنسي ومقاومة الأمير عبد القادر، فكفاح فرحات عباس، لهذا ينبغي على القارئ أن يكون على اتصال دائم بالسياق الثقافي والحضاري وجعل هذه الصورة الخلفية بمثابة الأرضية الأساسية لبناء الصورة الأمامية وفهم دلالاتها وأبعادها العميقة.

ومن الشخصيات التاريخية أيضاً شخصية " بربروس "، ويقول رشيد في حديثه عن صديقه " سي مختار ":" لقد كان بالنسبة إليّ روحاً من أرواح قسنطينة ولم أكن أراه يهرم ويشيخ كما لم يكن قط لبربروس في التاريخ... وجه واضح المعالم ولا عمر محدود.."[2]. إذ يقيم علاقة بين شخصية سي مختار وصورة بربروس هذه الشخصية التي عرفها تاريخ الجزائر في القرن السادس عشر، وهو اسم الأخوين " عروج " الذي قتل من طرف الإسبان في 1518، و" خير الدين " الذي مات في 1546، وهما من الأتراك الذين دخلوا الجزائر لحمايتها من الغزو الإسباني، وكما أن

---

1 - voir, Claude et Paul Auge, Dictionnaire encyclopédique (Larousse), ed Librairie Larousse, Paris 1959, p1154

2 - الرواية، ص 112.

شخصية بربروس لم تتضح معالمها في التاريخ، إذ لم يتحدد في التاريخ إن جاءت لحماية الجزائر ولفترة محدودة، أم جاءت للبقاء فيها واستعمارها وكذلك الأمر مع " سي مختار " الشخصية الغريبة الدائمة الحركة وهي لا تشيخ ولا تتغير.

ولغرض التثبيت المرجعي للأحداث، وإضفاء سمة الواقعية على هذه القصة المتخيلة يعمد كاتب ياسين إلى نوع آخر من الشخصيات التاريخية التي تعمل على اغتصاب الأرض وفرض سيطرتها الاستعمارية ونذكر منها: الجنرال ديغول في قول رشيد:"... جاء ديغول يمنحني فيها لقب المواطنة..."[1]. وهنا يحيل - وبطريقة غير مباشرة - على السياسة الجديدة التي حاول " ديغول " تطبيقها على الجزائريين وذلك بإعطائهم حق المواطنة والحق السياسي ومحاولة جعل هذه المستعمرة ملحقة فرنسية حقيقية.

كذلك يشير إلى شخصية الجنرال " لامورسيار "(Lamoricière)[2]، والجنرال "بوجو"[3] ونابليون III بقوله:" في هذا المعتقل الذي كان نابليون الثالث يفتخر به، وكان الكورسيكيون يحرسوننا وسلاحهم على أكتافهم..."[4]. وشارل الخامس وغيرهم، كل هذه العلامات المرجعية وغيرها مشحونة بدلالات لا يصعب كثيراً استنتاجها، فهي رمز الدمار والاستغلال والاغتصاب واحتقار الأهالي وأصحاب الأرض وقتل الحقوق الإنسانية. ويثير إثباتها في النص التوتر والحيرة في ذهن القارئ والتشكيك فيما إذا كانت هذه القصة تحكي أحداثاً وقعت فعلاً أم هي محض خيال.

يحيل الكاتب من خلال شخصية صلامبو(Salammbô) على قصة تاريخية تعود إلى عهد القرطاجيين، وإلى فترة الحروب البونيقية، ولن يُفهم معنى ولا مغزى ظهور هذا الاسم في الخطاب الروائي، ولا الكشف عن علاقته بأحداث قصة " نجمة " إلا بالبحث خارج النص للوصول إلى أن اسم صلامبو هو عنوان رواية لفلوبير[5] تحكي عن وقائع حرب بين قرطاج وبين الثوار الأهالي(les mercenaires) في (237 - 240 ق. م)، وقد وظّف فلوبير في روايته هذه السماء التاريخية نفسها، وتحكي قصة القائد (Matho) الذي يقع في حب " صلامبو " ابنة قائد

1 - الرواية، ص 161.
2 - الرواية، ص 160.
3 - الرواية، ص 180.
4 - الرواية، ص 42.
5- Gustave Flaubert, voir Salammbô, ed Michel Lévy, Paris 1962

القرطاجيين(Hamilcar)، وهي الفتاة الجذابة التي حظيت بإعجاب الجميع لجمالها وأناقتها، وقد ارتبطت بـ (Tanit) رمز قوة قرطاج وضامن حمايتها ووجودها، بحيث ولما سُرق هذا الرمز أثناء هذه الحرب، وكان على الفتاة " صالمبو " أن تتسلل إلى منطقة العدو لتعيده.

ولقد تكرر هذا الاسم (صالمبو) عدة مرات في نص الرواية، في قول رشيد مثلاً:"... أنا اليتيم منذ أم بعيد، عليّ أن أنبعث حياً من أجل " صالمبو" من سلالتي، من أجل أن يضحي بي تضحية غامضة، كان عليّ أن أعيد الكَرّة فأحاول دوماً نفس اللعبة التي خسرتها مرات كثيرة، حتى أتحمل نهاية الكارثة، وأضيّع " صالمبو" فتاتي وأنسحب عند ذلك من اللعبة وأنا على يقين من أنّي شربت كأس المرارة حتى الثمالة لأخفف العبء عن المجهول الذي سيخلفني..."[1]. وقوله أيضاً في حديثه عن نجمة دائماً:"... لم لأكن أعلم وقتها أنها كانت طالع شؤمي، وأنها كانت " صلمبو " التي ستفضي عليّ المحنة والعذاب معنى..."[2].

ويقيم الكاتب تركيباً بين صورة "صلمبو "والوطن، إذ تموت الفتاة " صلمبو " في نهاية القصة بعد أن زُوّجت للقائد النوميدي(Narr'Havas) الخائن، وهي التي سلّمت نفسها لمن تحب (Mâtho). وبانهزام هذا الأخير وموته تموت هي أيضاً، وبالتالي تضيع أرض نوميديا التي كانت صلمبو أمل استرجاعها بزواجها من (Mâtho)، وتظل قرطاج متحكمة ومالكة لهذه الأرض. ويتكرر هذا الاسم بصوت رشيد:"... كانت كصلامبو فقد عذريتها فغدت ثيباً وعاشت أطوار مأساتها..."[3]. ويقول أيضاً:" مدينتان شقيقتان في العظمة والخراب شهدتا نهب قرطاج واختفاء فتاتي صلامبو "[4].

ويحيل هذا على الربط التاريخي بين " صلامبو " التي تقارن بالرمز السحري للقرطاجيين(Tanit) - رمز القوة والبقاء - وكأن صورة هذا الرمز تتجلى في الفتاة صالمبو[5]، وتفقد الأرض بموتها مرتين: الأولى ببقاء قرطاج وامتلاكه لها، ثم بدخول الرومان ونهبهم كل شيء، وكذلك نجمة التي افتقدها رشيد، وكثر المتنافسون عليها، ولا أحد عاشرها واختلط بها دون أن يفقدها.

---

1 - الرواية، ص 183.
2 - الرواية، ص 183.
3 - الرواية، ص 184
4 - الرواية، ص 189
5- voir, Jean – Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, dictionnaire des ouvres littéraires de langue Française, ed Bordas, Paris 1994.

نكشف هذا الترتيب المنسق بين صورتين متباعدتين "صالمبو " و" نجمة " والوطن (الأرض) الذي يشكل بعداً دلالياً مكثفاً. ولا يتسنى تفكيكه وتحليله ثم تركيبه، إلا بالعودة إلى السياق المرجعي؛ أي الصورة الخلفية لكل هذه العناصر. لذا يمكن القول إن كاتب ياسين - بتوظيفه واستغلاله الدقيق لهذا النوع من الشخصيات المرجعية - قد أعطى أحداث رواية نجمة دلالة أوسع، ومفهوماً أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ وفعل القراءة، لأن النص الخيالي ينطوي على دلالات تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل[1]، وبالتالي يخلق للقارئ إمكانيات استكمال النص والوصول إلى تحديد الموضوع الجمالي، وهو الوطن.

2)الشخصية الأسطورية:

تتخلل النص بعض العلامات الأسطورية، حيث عمد الكاتب إلى توظيف التراث الأسطوري العالمي، ومن خلال شخصية جوبتار(Jupiter) هذا الرمز الأسطوري الإنساني، تعمل شخصية رشيد على رسم صورة صديقه سي مختار بقوله:" لقد كان سي مختار بالنسبة إليّ روحاً من أرواح قسنطينة، ولم أكن أراه يهرم أو يشيخ، كما لم يكن قط... لجوبتار في الأسطورة وجه واضح المعالم ولا عمر محدود..."[2].

ولا يتجاوب القارئ مع هذه العلامة الأسطورية التي تثير التساؤل منذ الوهلة الأولى، إذ تتعارض الصورتان الأمامية والخلفية في ذهنه، ولا يُفهم مغزى وجودها إلا بالعودة إلى تفكيك الصورة الخلفية، والبحث في التراث الإنساني البدائي، وتحديد هذه المرحلة التي يجهل الإنسان محيطه، ويعجز عن تفسير الظواهر الكونية المختلفة، ووجد في الميتافيزيقا جواباً للكثير من تساؤلاته، فآمن بالآلهة، وجعل منها مدبّراً ومسيّراً لهذا الكون. ويكتشف أن جوبتار• هو إله الآلهة الذي يتحكم في السماء والضوء والعاصفة، ويحمي الأمة الرومانية، وله السلطة في كل شيء، لذا يعتبر قوة غيبية إلهية لا تتجسد في صورة معيّنة، ولا في شكل صنم ما، بل قدرة غير مرئية ميتافزيقية، مثلما تعتبر شخصية " سي مختار " روحاً من أرواح قسنطينة، بسلوكه المتميز، وشخصيته الغامضة. ولم يكن ككل الناس، ولا نستطيع تقدير سنه، هو غريب لا يستقر على حال،

[1] - voir, Iser, l’acte de lecture, pp 91 - 94
[2] - الرواية، ص 112

وهذا الرمز الأسطوري يفتح أمام القارئ الفضاء للتأويل، ومحاولة تشكيل الصورة الدلالية التي يتضمنها، وإقامة العلاقات بين هذه الرموز المرجعية وبين المقاطع النصية.

ويربط النص كذلك شخصية " نجمة " في ميلها إلى الوحدة، وفي عيشها في الأحلام، بالشخصية الخرافية " سندريلا " بقوله:" كانت تسبح وحيدة في ركن مظلم لتحلم أو لتقرأ، كما لو كانت فارسة مهملة، أو عذراء متعبدة، أو الأميرة " سندريلا " بحذاء طُرّز بخيط من الحديد..."[1]. ويعمد القارئ إلى العودة إلى الصورة الخلفية وقصة سندريلا في التراث الشعبي، وتتبيّن هذه الإنسانة الخيّرة التي تعيش محتقرة وحيدة مستغلَّة، ويتدخل الفعل السحري، وتتحوّل سندريلا إلى أميرة جميلة تفقد حذاءها الذهبي الذي سيكون سبباً في زواجها من الأمير المعجب بها. مثلما تعيش " نجمة " هذه الوحدة وهذا الضياع محرومة من الوالدين.

ويوظّف أيضاً شخصية " دون جوان "(Don - Juan)• هذا الرمز الخرافي من أصل إسباني، ويقارنه بشخصية " سي مختار " في بشاعته وشراسته وجاذبيته ويوقل:" أما صاحبنا الثاني، فما كان متعدد الزوجات، ولا كان غاوياً كــ " دون جوان " بل كان على العكس ضحية نظام سري لتعدد الزوجات، فما كان حريصاً على إزاحة منافسيه الشرعيين..."[2]. فكأن صورة " سي مختار " تطابق صورة " دون جوان " الشخصية الخرافية التي تمثل الخداع والخبث، وفي الوقت نفسه يحمل سمة الجاذبية نحو النساء مصلما تنجذب النساء في القصة المتخيلة " لسي مختار " وخداعه لهنّ، وللزواج الحقيقي الذي يبقى ضحية الجهل والخداع.

ومن الشخصيات الأسطورية أيضاً شخصية " السعلاة "(l'ogresse)، ويتضح ذلك من هذا المقطع النصي حيث يقول عن نجمة:" نجمة السعلاة التي ماتت جوعاً بعد أن أكلت إخوتها الثلاثة لأن مراد الذي خطبت نفسها إليه خلسة، والأخضر الذي أحبته كانا ابني سيدي أحمد المختطف الأول الذي حلّ محله ذلك الورع، والد كمال، وتزوج كمال نجمة التي فارقته دون طلاق لينتهي بها الأمر حبيسة في الناظور بعد موت سي مختار "[3].

• يسمى عند الإغريق زوس (Zeus)، وعند الرومان جوبتار.

[1] - الرواية، ص 81.

•تظهر شخصية " دون جوان " في مسرحية كوميدية لموليير في 1665، في دور الإله الكبير والرجل الظالم.

2 - الرواية، ص 102.

3 - الرواية، ص 187.

والسعلاة أو الغولة هي العلامة الأسطورية التي تحفظها الذاكرة الشعبية بأدوارها الشريرة، وأفعالها الخبيثة، وخيانتها الدائمة. وهي شخصية خارقة لا يتحدد وجودها وكيانها إلا في التراث الشعبي، ولا نعرف أصلها بين الشعوب، فقد ولدت مع الفكر الإنساني، ومع ثنائية الشر التي انبنت عليها سيرورة الحياة.

كذلك " نجمة " التي ضاع أصلها ضمن هذا العبث والخلط في السلالة البشرية، بتنافس العشاق على الفرنسية (أم نجمة)، وظلت نجمة غامضة النسب لا تعرف والها الحقيقي - أي أصلها -، وتتشكل ضمن الرمز الأسطوري صورة مركبة بين السعلاة وشخصية " نجمة " وحيدة بعدم زواجها من مراد الذي خطبت نفسها إليه خلسة، والأخضر الذي أحبته وكمال زوجها الذي فارقته دون طلاق. وتتحرم نجمة من هؤلاء الثلاثة الذين هم في الحقيقة إخوتها دون أن تكتشف هذه الحقيقة.

ويحيل أيضاً على العالم الخرافي الذي تصنعه شهرزاد وشهريار في ألف ليلة وليلة بقول مصطفى في حديثه عن المعلمة " دوباك " - مصابة بالزكام -:" أكان ما في يدها منديلها أم كرة ثلجية ؟ تنزف دماً وتبتسم. ولعلها كانت تبصق شقائق النعمان في " ألف ليلة وليلة "! بل ورودا..."[1]. ويقارن بين هذه المرأة الفرنسية المتعلمة القوية التي تتحدى المرض، وبين شهرزاد التي كافحت بذكائها من أجل ضمان حياتها.

نلتمس من خلال هذه الأمثلة وغيرها، الاختيار الدقيق لهذه العلامات المرجعية التي تعبّر عن البحث العميق في الثقافة العالمية، وعن الاطلاع الواسع عليها. لذا يظل القارئ لرواية نجمة في حالة بحث مستمر، وتفكير دائم، ليتسنى له ربط هذه الصورة الأمامية التي صنعها النص بصورته الخلفية، وبالتالي تفكيك كل هذه الرموز والعلامات، للوصول إلى كشف أبعادها وفهم دلالاتها، وإظهار فعاليتها في البنية الروائية. فالقارئ متواطئ مع المؤلف، فهما يعيدان بناء ذات المؤلف بالكتابة، وذات القارئ بالقراءة. ومن هنا فالقيمة الجمالية تكمن في نقطة تلاقي المؤلف والنص والقارئ[2].

---

1 - الرواية، ص 213.

2 - voir, W. Iser, l’acte de lecture, pp 198 - 242

ونسجل في مسرحية " الجثة المطوقة " الغياب الكلي لهذا النوع من العلامات المرجعية، وعللا خلاف ما رأيناه في رواية نجمة، تخلو المسرحية من الشخصيات التاريخية والأسطورية. ويمكن إرجاع ذلك إلى طبيعة النص المسرحي في حد ذاته، وإلى حيّزه الضيق مقارنة بالرواية، بحيث يستعرض المسرح مشاهد محددة في الزمان والمكان، قابلة للتمثيل والعرض على الخشبة. وينبغي على المبدع احترام الإمكانيات التي يفرضها البناء المسرحي، وبالمقابل تنفتح الرواية على إمكانيات غير محدودة في عالم الخيال.

نتائج الفصل

يتبيّن لنا، إذن، من هذا الفصل كيف يلجأ كاتب ياسين إلى توظيف مجموعة من العناصر الخارج نصية والمواضعات التي يخلف بفضلها وضعية سياقية مشتركة بين القارئ وبين النص، ويقيم الفعل التواصلي، وهو ما سماه " أيزر" برصيد النص" وهو الحيّز المألوف داخل النص.

وقد شكّل السياق التاريخي في خطاب المؤلف النقطة المحورية التي انبنت عليها الأحداث، حيث يعمد إلى توظيف التاريخ بكل أبعاده، واستغلال الحقائق التاريخية ودمجها بالعالم المتخيل. ويحضر تاريخ الجزائر خاصة في النص الروائي كصفحة كاملة يعود الكاتب إلى مختلف الحقب التاريخية، ويربط الماضي بالحاضر. وترتسم هذه المرجعية التاريخية المكثفة في ذهن القارئ، ويجمع التاريخ القديم الذي غُيّب في النسق الفكري السائد، وقد أقصي من التاريخ الحاضر حقيقة أصل الجزائر، وغُيّر مجراها.

نلتمس هذا التواصل التاريخي الذي رسمه النص بين الماضي والحاضر، والربط بين أحداث القصة المتخيلة، وبين الوقائع التاريخية الحقيقية. ويتلاحم الواقع بالخيال بحيث يتكرر الماضي في الحاضر ويستمر. وتعتبر هذه المرجعية التاريخية المألوفة في ذهن القارئ قوة إيحائية فتحت النص أمام تفسيرات القارئ وتأويلاته، وإمكاناته الإدراكية للربط بين المتخيّل وبين الحقيقة، ولاكتشاف الهدف العميق الذي تقوم عليه الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين. وبهذا يتحقق النسق المعطّل في العمل الإبداعي، ويتفاعل القارئ مع هذه العلاقات التي يثيرها النص المسرحي والنص الروائي، ويصل إلى تحديد هذه الرؤية العميقة التي تجمع الماضي بالحاضر، والواقع بالمتخيّل.

ويتجلى السياق الاجتماعي في نص الرواية بشكل واضح، ويتجسد في تلك القيم والأعراف الاجتماعية والعادات الدينية التي تتمظهر في أحداث القصة الحكائية. وتُظهر المرجعية الاجتماعية الصراع الاجتماعي الخفي بين طبقات المجتمع المختلفة، وندرك التقسيم غير العادل للواقع بين الفلاح وبين صاحب العمل والمقاول البورجوازي. وتتبيّن النزعة الاستغلالية عند الطبقة الحاكمة(المستعمِرة) التي عملت على إهدار حقوق الأهالي، وتعتبر هذه الأفعال بمثابة الانتفاضة التي يدعو إليها الخطاب، ويرى بضرورة النهوض ضد الاستغلال ومقاومته، وهي عناصر معيّنة في النسق الفكري السائد، حيث رضخ الشعب للاستغلال، واستسلم للمستعمر الذي استولى على الأرض، وبثّ الرعب والخوف في النفوس ويفتح الكاتب - من خلال توظيفه لمرجعية الاجتماعية - المجال أمام القارئ لاكتشاف هذه الأفكار التي تتعارض مع النسق الفكري السائد في المجتمع، إذ لا يعمد النص الأدبي - بأي حال من الأحوال - إلى إنتاج الأنساق الدلالية السائدة، بل يرجع إلى ما هو مفترض فيها، وإلى ما هو منفيّ مُقصى، وبالتالي يتفاعل القارئ مع النص ويتجاوب مع هذه السياقات المرجعية، ويعمل على بناء دلالاتها الجديدة. فالنصوص الأدبية تتراسل مع سياقاتها، وهي تزداد ثراء بتفاعلها مع سياقات ثقافية اجتماعية متغيّرة، وبذلك يتواصل النص مع الواقع والقارئ معاً.

ويبقى المشهد المسرحي ي نص " الجثة المطوقة " ينبني على الإقصاء للمرجعية الاجتماعية الخاصة بالحياة اليومية لشخصيات العالم المتخيّل، إذ لا يتمظهر إلا جانب النضال والكفاح ضد قوة الاحتلال. ويمكن أن نعتبر هذا كتقنية تفتح المجال لتأويلات القارئ ومشاركته في بناء المعنى العميق في النص، واكتشاف الدلالة الخفية التي رسمها المبدع وراء العمل الإبداعي.

كما تمثل رواية " نجمة " خاصة خطاباً متميّزاً في الكتابة الأدبية، حيث عمد كاتب ياسين إلى تشويه الكتابة الأدبية، وإخراجها عن المألوف، وخرق القواعد والثوابت المتعارف عليها في عالم الرواية، وخلق علاقة تناقض بين الصورة الأمامية والصورة الخلفية، وخلق جدلية أحدثت الانفعال والتوتر في ذهن المتلقي الذي تزعزعت معارفه ومعاييره الثابتة في مجال الكتابة الروائية.

وهكذا تتصادم الصورة الأمامية بالصورة الخلفية في ذهن القارئ، حيث يصنع النص بناءً خاصاً يخرج عن المألوف والمعهود في المرجعية الأدبية، وهذه استراتيجية يضعها الكاتب من أجل

ضمان مقروئية النص، وتفعيل قدرات القارئ، وتتجاوب مع هذه الصورة الأمامية اللامألوفة التي تفتح المجال أمام تأويلاته، وأمام إسهامه في إنتاج النص.

وتصطدم مرجعية القارئ بالبنية السردية المعقدة التي تتعارض مع الصورة الخلفية الراسخة في ذهنه، وتثير هذه الصورة الأمامية التي جاءت عليها "نجمة" التوتر والاضطراب عند القارئ، وخلقت التشويش على الثوابت المتعارف عليها، وتخلق اللامألوف من المألوف.

ويصنع نص " الجثة المطوقة " خرقاً في التقاليد الأدبية المسرحية، ويثير الانتباه في ذهن القارئ أثناء فعل القراءة، بحيث يعمد الكاتب إلى الجمع بين جانب الكتابة المسرحية البحتة، وبين جانب العرض على ركح المسرح، إذ يشعر القارئ أثناء سيرورة القراءة أنه يشاهد العرض ويتواجد بين الجمهور الحاضر في القاعة.

كما تمثل العلامات المرجعية التاريخية، والأسطورية في نص الرواية، منبعاً فتح آفاق التأويل على القارئ، ويُظهر فعل القراءة وحضورها المكثف بشكل جلي الأهمية التي يوليها الكاتب لفعل مشاركة القارئ، وإسهامه في استكمال بناء النص، والوصول إلى عمق دلالته.

لهذا كله، يظل قارئ رواية " نجمة " خاصة، وخطاب كاتب ياسين عامة، في حالة بحث مستمر، وتفكير دائم، ليتسنى له ربط هذه الصورة الأمامية التي صنعها النص بصورته الخلفية، وبالتالي تفكيك كل هذه الرموز والعلامات، للوصول إلى كشف أبعادها، وفهم دلالاتها، ويصبح القارئ استراتيجية نصية رسمها الكاتب في كتاباته الأدبية، وميزة جمالية إبداعية.

الفصل الثالث: حركة التلقي في أعمال كاتب ياسين

المبحث الأول: أسس جمالية التلقي

1 - تمهيد

2 - مفهوم أفق الانتظار

- تغيير الأفق
- انصهار الآفاق
- منطق السؤال والجواب

المبحث الثاني: القراءات وأفق انتظار القارئ في خطاب كاتب ياسين.

1 - القراء الأوائل وانكسار أفق الانتظار

ــ قراءة الناشرين

ــ قراءة الجرائد والصحف

2 - القراء اللاحقون: الإعجاب والدهشة.

ــ قراءة ديجو

ــ قراءة مارك ڤونتار

ــ قراءة جاكلين أرنو

ــ قراءة كريستين أورباكن

المبحث الثالث: القارئ الحالي واندماج الآفاق

ــ قراءة شارل بون

ــ قراءة دونيس براهيمي

ــ قراءة كترين برون

ــ قراءة نجاة خدة

ــ خاتمة الفصل.

المبحث الأول

أسس جمـــالية التـــلقي

لقد طرح هانس روبرت ياوس فكرة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب. وقد بيّن هذا التراجع الكبير للدراسات التاريخية، وتحوّل البحث الأدبي نحو المناهج للاتاريخية المتميزة بصرامتها ودقتها، كالبنيوية والسيميائية والتداولية واللسانيات. وضمن هذا المناخ تهمشت الدراسات التاريخية وتراجعت أهميتها، بحيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث، يعيش بعصوبة على هامش النشاط الفكري الراهن. " فماذا يمكن استفادته من دراسة تاريخية للأدب لا يسعها إلا أن تقدم " للإنسان المتأمل " معلومات قليلة، وأن تسعف " الإنسان النشيط " بنموذج باهت يقتدى به، وأن تقدم " للإنسان المتفلسف " عبراً تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد إمكانية متعة جد نبيلة "[1].

وعمد " ياوس " إلى استعراض المناهج والنظريات التي عالجت تاريخ الأدب، وناقشت جوانب النقص فيها بدءاً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية والماركسية، ووصل إلى أنها تتميز إما بفصل الجمالي عن التاريخي، بحيث لا يهتم التاريخ الأدبي الخالص بعلاقة الظاهرة الأدبية بالأحداث التاريخية الأخرى دون أن يهتم بها في جماليتها الخاصة. أو تتميز بفصل الماضي عن الحاضر، أو تتجاوز السمة التاريخية للظاهرة الأدبية أصلاً، وتتناولها باعتبارها مجموعة من " الجواهر " والكليات المتعالية عن الزمن والتاريخ[2].

وتلتقي هذه المقاربات التاريخية المختلفة في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعير اهتماماً للقارئ، ولا لتاريخ القراءة.

ويذهب إلى أن التنظير الماركسي للأدب وقع في مفارقة مثيرة، كونه يعترض أن يكون للفن، ولسائر أشكال الوعي الأخرى (الأخلاق، والدين، والميتافيزيقا) تاريخ خاص، بحيث لا

---

[1] ـ هانس رربرت ياوس: جمالية التلقي ـ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2004، ص23.

[2] ـ يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 151.

يمكن أن يتجلى الأدب أو الفن كصيرورة إلا في تعلّقه بالممارسة التاريخية للإنسان، وفي إطار وظيفته الاجتماعية. إذن، فالجمالية الماركسية أسست هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة، لكنها استبدلت محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع، وهو النموذج الكامل الذي ينبغي احتذاؤه. وهذا ما يسمى بالانعكاس، و" إن العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدّلت عن المصادرة عن تجانس المتزامن وأقرّت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها "[1].

ويرى أنه إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والتي انتهت، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن ؟ وكيف نفسر ظاهرة خلود فن الماضي وصموده أمام تدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية ؟

وإذا كنا مرغمين مع لوكاش على رفض استقلال الشكال الفنية، وبالتالي العجز عن تفسير استمرار العمل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتاج التاريخ، فهذه أحد التناقضات التي تطرحها قضية الانعكاس.

ومن هنا يقول ياوس:" كيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين أن يتخذا فعلياً موقفاً إزاء أسسهما الاجتماعي إذا كان محسوباً في الآن نفسه. وضمن إوالية التأثير المتبادل هذه، أن الحاجة الاقتصادية تفرض قانوناً في نهاية الأمر، وتحدد أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعي "[2]. وإن اعتبار الفن مجرد انعكاس هو بمثابة تقليص للأثر الذي يحدثه ويتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها.

والتوقف عند هذه النظرة يعني أيضاً حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن، ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي، وفتحه على آفاق جديدة للعالم، واستشراف واقع مختلف.

---
[1] ـ هانس روبرت ياوس، جماليات التلقي، ص 32.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 33.

وتأتي المدرسة الشكلانية، وتركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب، وتحصر مفهوم العمل الأدبي في الوظيفة الشكلية باعتباره " مجموع الطرائق الفنية التي تم استخدامها فيه "[1] متجاهلين بذلك كل الشروط التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي وتلقيه.

ورغم تركيز الشكلانية على الشكل المميز للعمل الأدبي في حد ذاته، إلا أنها وجدت نفسها قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التي سبق لها أن أنكرتها، وأقصتها كلية أول الأمر. وقد أدركت - وهي تطور منهجها الخاص - أن الأدبية التي تميز الأدب عن غير الأدب لا يتحدد سانكرونياً فقط، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العادية، بل دياكرونياً (تعاقبياً) أيضاً، بواسطة التعارضات الشكلية المتحدة باستمرار بين الأعمال الأدبية الجديدة من جهة، وبين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية، وكذلك من خلال تعارضها مع المعيار السائد ضمن جنسها الخاص[2].

هكذا إذن، سجلت المدرسة الشكلانية حركة عودتها إلى التاريخ، وتبيّن أنن الشكل الأبي يسود ويبلغ درجة المعيار، فإنه " يبدأ في الانهيار والتدهور ويتحول إلى مجرد آليات متكررة، مؤديا بذلك إلى تكوين أشكال جديدة تتطور تدريجياً لتحل محل الأولى وتنتهي في ألخير إلى أن تُهَمَّش بدورها بفعل أشكال جديدة أخرى. وبهذا يُستَبدَل مفهوم التقليد الكلاسيكي بمبدأ ديناميكي جديد يتمثل في مفهوم " التطور الأدبي " الذي لا يعتبر " صيرورة وحيدة الخط. إنه طريق متعرج مليء بالالتواءات. كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعاً وتعالقاً معقداً، بين عناصر التراث والتجديد "[3].

وقد أصبحت هذه المدرسة جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه. فلقد "علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهي أن السانكرونية الصرف " وهم " مادام أن كل نسق يتبدى حتماً في هيئة تطور وأن التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق "[4]

---

[1] -Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception, pour une nouvelle interprétation du texte littéraire, ed Gallimard 1996, p :44

[2]- Voir : H.R. Jauss, pour une esthétique de la reception, p :45

[3] ـ فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000، ص: 139.

[4] ـ روبرت ياوس، جماليات التلقي، ص: 37.

● يذهب جين ب، ثومبكنز إلى أن " الشكلانية قد لفظت أنفاسها وقد كشفت استجابات القراء الأفراد الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وباختصار فقد حدد نقاد " استجابة القارئ " عملهم بوصفه خروجاً جذرياً على مبادئ النقد الجديد، غير أنني

ويرى ياوس إنه من الضروري الربط والتركيب بين المدرستين الماركسية والشكلانية•، وهو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، وهذا لا يعني جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي، أو تجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته.

لكن يبقى هذا الجمع بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية، ما زال يعتريه بعض النقص، وهو إهمال المتلقي، وأبعاد فعل التلقي إذ" إن القارئ والسامع والمشاهد، والجمهور، من حيث كونه عنصراً نوعياً لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أو شرط ، تعامِلُه كما تُعامِل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للأدراك يتعين عليها تبعاً لتحفيزات نصية"[1].

وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي يتوقف دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، ولذلك لا نستطيع أبداً أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون علاقاته بالمتلقين• والإسهام الفعلي للذين يُتوجَّه إليهم، ومساهمتهم الفعالة التي تمنحه أبعاداً وإضاءات جديدة، ويُدخِل العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية.

ومن هنا يدعو ياوس إلى ضرورة فتح هذه الحلقة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن محصورة فيها، حتى ننفتح على جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن - على نحو جيد - من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال ضمن تاريخ أدبي متماسك.

أعتقد بأن نظرة فاحصة لنظرية هؤلاء وممارستهم سوف تبيّن لنا أنهم لم يثوّروا نظرية أدبية، وإنما حوّلوا مبادئ الشكلانية إلى أسلوب جديد حسب..".
يراجع: جين ب، ثومبكنز ، القارئ في التاريخ " تغيّر شكل الاستجابة الأدبية " ضمن كتاب نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، ص: 338..

[1] ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 39

●ينبغي أن نشير هنا إلى ضرورة العودة إلى المقال الذي قدمه الباحث عبد القادر بوزيدة الذي شرح فيه السس الإجرائية لجمالية التلقي عند ياوس (يراجع: بوزيدة عبد القادر، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع:10، ديسمبر 1996).

من هذا الأساس يحاول هذا البحث التأسيس لتاريخ أدبي جديد، لن يكون سوى "تاريخ للتلقي"، أو بالأحرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو للعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وبين أجيال القراء المتلاحقة. وهذا ما يحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، كما يسمح أيضاً بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي وبين التجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي.

●**أفق الانتظار** (L'horizon d'attente):

يعتبر مفهوم " أفق الانتظار "• استراتيجية تقوم عليها جمالية التلقي التي تعيد الاعتبار للقارئ أو المتلقي سواء أكان ذلك من خلال تصور جديد للتاريخ الأدبي، بحيث يدمج المتلقي في الدائرة التي كانت لا تتسع إلا للعمل والكاتب، وبهذا ترفع القارئ إلى رتبة وسيط بين الحاضر والماضي، بين العمل وفعله. أم من خلال اتخاذ تجربة القارئ مَعْبَراً لفهم وتأويل الأعمال الماضية.

وينطلق ياوس في تحديده لهذا المفهوم من نقطة مفادها أن النص الأدبي لا نبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، إذ " حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء... فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيّأ سلفاً لتلقيه على نحو معيّن. فكل عمل يذكِّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها "[(1)]. ويرى في قصة " برسڤال "(Perceval) لمؤلفها (ChrétiendeTroyes) أنها لا تصبح حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها بتذكر نصوص "

•وقد ترجم هذا المصطلح (Erwartungshorizont) من الألمانية أيضاً " بأفق التوقع ".
ـ ومصطلح " الأفق " كان مألوفاً للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية، وهو يرجع في اصله إلى فينومينولوجيا هورسل. وقد كان يستعمل مفهوم " الأفق " لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية أي الفينومينولوجية ".
يراجع: فتحي إنقزو، هورسل ومعاصروه ـ من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويل الفهم ـ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2006، ص 29.
ـ وقد استخدمه جادامير ليشير به إلى " مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب ". يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104

1 ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 45

●إن توظيف مصطلح الأفق مركباً مع عبارة " الانتظار " لم يكن جديداً كل الجدة، بحيث قد تبنى فيلسوف العلوم كارل بوبر (Karl.R. Popper) هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل. (يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104).

كريتيان " السابقة، والذي يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها.

نفهم من هنا أن أفق الانتظار• هو النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين.

وهكذا، فتجربة التلقي لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد. ومن هذا المنطلق حاول ياوس أن يتجاوز الأزمة المنهجية التي فجرتها الدراسات الماركسية والشكلانية، وسعى لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب[1].

وإن إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور الأول - بغرض وصف تلقي العمل والأثر الذي يُحدثه - " كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي "[2]. فرواية " دون كيشوط "• تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة بخصوصية روايات الفروسية التي كانت تعجب الجمهور والتي ستحاكيها بسخرية وبمنتهى العمق مغامرات آخر الفرسان.

---

[1] ـ سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 86.

[2] ـ ياوس، جمالية التلقي، ص

• رواية " دون كيشوط " للكاتب الإسباني سرفانيس، وقد كتبت في نهاية القرن السادس عشر الميلادي بهدف السخرية من كتب الفرسان التي كانت منتشرة بين الناس بصورة خطيرة. وقد ظل بطل الرواية " دون كيشوط " يقرأ هذه الكتب وينفعل مع أبطالها حتى أدى ذلك إلى فقدان صحته العقلية، فتصور نفسه واحداً من هؤلاء الفرسان الجوالين، يضرب في الأرض بحصانه الهزيل روثينانتي وتابعه القروي " سانشو " ليقيم ميزان العدالة، فيساعد الضعفاء، ويقضي على المتجبرين، في حين أنه كان عارياً عن أي قوة جسدية أو عقلية تساعده في تحقيق هذه المهمة الخطيرة.

• تجدر الإشارة هنا إلى النقد الذي وُجّه إلى ياوس في تحديده لهذا المفهوم وأنه " عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن، أو يستبعد، أي معنى سابق للكلمة. والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده . يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى " أفق التجربة " وأفق تجربة الحياة "، و" بنية الأفق "، و" التعبير في الأفق ". وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة " الأفق " ذاتها ".(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 105).
ونلاحظ أن هولب يقدم تعريف " أفق الانتظار " بهاجس التشكيك وإظهار هذا المفهوم خاصة عندما ننتقل إلى مستوى التطبيق.

هكذا يتأسس مفهوم أفق الانتظار• في فضاء تتقاطع داخله عناصر نصية بحتة، وأخرى خارج نصية ترتبط بالقارئ. وما بين تنظيمات خطابية (استراتيجيات) يحملها النص معه ويقيّد بها القراءة أو على الأقل يقترح بواسطتها صيغة معيّنة للقراءة، ويبني حياة من خلالها دلالته، وبين نشاط القارئ وإسهامه في إنتاج المعنى.

وقد اهتم ياوس كثيراً بضرورة البحث عن السؤال الذي كان النص، في زمنه الحقيقي، يمثل إجابة عنه. كما بحث فيما يمكن أن يقدّمه النص من إجابات مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي،" ويجب أن يتضمن تأويل النص الأدبي باعتباره جواباً، شيئين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى مثل تلك التي يمكن أن يضعها القراء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخياً. ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأول إلا عودة إلى النزعة التاريخية إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الذي كان قد قاله النص في السابق؟ إلى السؤال: ماذا يقول لي النص ؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص ؟"[(1)].

ونتبيّن إذن أن نظرة ياوس إلى الأدب قائمة على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعلهم التي يتحكم فيها أفق الانتظار بشقيه:

-**أفق الانتظار الأدبي:** وهو أفق انتظار العمل الذي يحيل على بنية القراءة داخل النص.

-**أفق الانتظار الاجتماعي:** الذي يمس الاستعداد الذهني أو السنن الجمالي للقراء، ويحدد شروط التلقي، وبالتالي يشكل الشبكة التي على مؤرخ القراءة أن يحاول بناءها انطلاقاً من عناصر ثقافية حية.

هكذا فإذا أردنا أن نصف الكيفية التي تم تلقي العمل الأدبي بها، والتأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره على الأول، ومجموع الأجيال اللاحقة، فينبغي إعادة بناء وأفق الانتظار الخاص بكل جمهور، وبالتالي فالقول إن تاريخ الأدب هو سيرورة من التلقي، يعني لدى ياوس أن الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين

[1] - Haus Robert Jauss, pour une herméneutique littéraire, tra : Maurice Jacob, Gallimard, 1988, p 11.

وفي كل العصور، بل إنها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ.

وبفضل هذا المفهوم يمكننا إذن أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ونستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعدّلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماماً. وبالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطوراً مستمراً، أو مراوحة في الإنتاج والتلقي على حد سواء "[1].

-تغيير الأفق:

قد يتغير أفق القارئ عندما لا يستجيب العمل الأدبي الجديد لأفق انتظاره المألوف، وهذا يخلق ما يسميه ياوس " بالانزياح الجمالي "(écart esthétique)، وبالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه، وبمدى تعطيله للتجربة السابقة، وتحرير الوعي من الفكر السائد، وزعزعة المعايير، وفتح المجال لرؤى جديدة. وكلما استجاب العمل للمألوف، وتضاءلت هذه " المسافة الجمالية "، " كان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أو التسلية منه إلى مجال فن الأدب "[2].

لكن يبقى هذا الانزياح الجمالي الذي يشعر به القارئ الأول خاصة كمصدر للحيرة والاندهاش يتضاءل تدريجياً لدى الأجيال اللاحقة من القراء، كلما تحوّل هذا العمل الأدبي إلى شيء مألوف، وتندمج آلياته وعناصره في أفق التجربة الجمالية اللاحقة. و" حين يفرض التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدّل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغيّر الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فكيف عن ارتضائها. لذلك فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وجدها يجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية "[3].

---

[1] - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 166.

[2] - H.R. Jauss, pour une esthétique dela réception,p 58

[3] - ياوس، جمالية التلقي، ص: 49

ويشير إلى رواية مدام بوفاري (madame Bovary) لفلوبير التي لقيت اعتراض الجميع في بدايتها، بحيث انبنت على مبدأ السرد الموضوعي الذي يُعدّ تقنية جديدة في مجال الكتابة الروائية. وقد هوجمت هذه الطريقة كثيراً في البداية، إذ إن هذا المبدأ البارد - بتعبير ياوس - كان ضرورياً أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني (Fanny) لـــ" فييدو "(Faydeau) بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات، وفوق ذلك فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف هذا الروائي اثراً لمعايير الحياة، وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي.

ويتحول أفق الانتظار ويتغير الوضع، وتصبح " مدام بوفاري " لاحقاً رواية ذات شهرة عالمية، ولا تزال إلى وقتنا الحاضر، بعد أن هوجمت، ولم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين. وتم الاعتراف بها بكونها منعطفاً في تاريخ الرواية، وحَكَم القارئ الذي اندمج مع المعيار الجمالي الجديد على رواية " فييدو " واسلوبه المزخرف وخدعه المستحبة وقتئذ، والإكليشيهات الغنائية، وأصحبت غير محتملة وبأن يطويها النسيان بعد أن لقيت رواجاً واسعاً من قبل.

ويرى ياوس أن النص الأدبي الجديد لا يُتلَقى ويُحكَم عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن باختلافه عن خلفية تجربة الحياة اليومية. وهذا ما يفرض على جمالية التلقي أن تدرس أيضاً البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية، كما يظهر في السياق التاريخي تبعاً للأفق الذي يندرج فيه أثره.

ويتساءل الباحث: كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي ؟ وتعتبر رواية " مدام بوفاري " والدعوة التي رُفِعَت على مؤلفها فلوبير بعد صدورها في مجلة (Revue de Paris 1857) أحسن مثال لمناقشة هذه المسألة،" فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يركوا بكيفية غير معهودة موضوعها المبتذل (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعي (أو المحايد) بالقياس إلى تقنية أسلوب الخطاب غير المباشر الحر التي كان فلوبير يستعملها بحذق وتناسب تامين "[1].

[1]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 67

ويستشهد بالمقطع الوصفي الذي اعتبر المدّعي العام بينار(Pinard) في مرافعته أن الرواية جريمة أخلاقية، ويتعلق الأمر بالبطلة " إيما "(Emma) بحيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها امرأة بعد الخيانة حيث تقول:" حين رأت صورتها في المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها" كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شيء ما غامض يغشى بشرتها كان يغيّر هيئتها. كانت تردد: أصبح عندي عشيق. نعم، عشيق. فتتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستتعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمى السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلل في شيء ما عجيب كل ما فيه شهوة ونشوة وهذيان..."، وقد ثار المدعي العام غيظاً من هذه الجمل التي تمجد الخيانة واعتبره فسوقاً وخطراً.

ويعلّق ياوس ويشرح رد الفعل غير المتوقع من الرواية بقوله:" ما هو هذا المحفل القانوني المؤهّل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك -وهي الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة- قد فقدت صلاحية الحكم عليها ؟ إن هذه الأسئلة الصريحة أو المضمرة لا تتم إطلاقاً عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد والذي استطاع بسبب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها "[1].

وإن توظيف الكاتب لتقنية السرد الموضوعي الذي لم يفتح أيّ مجال لإدانة إباحية الرواية، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة، لذلك فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبير وإدانة المدرسة الأدبية المفروضة تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبياً جديداً لم يكن معهوداً من قبل.

هكذا يرتبط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. وتؤدي الأعمال الأدبية دوراً تحررياً، وتعرض رؤية أخلاقية، وبالتالي تعرض معايير وقيماً جديدة مختلفة، تحرر القارئ من الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين والمجتمع. وعندئذ فقط يمكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

---

[1]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 68

نستنتج إذن أن " ما يعدّ في فترة معينة ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو شاذاً، سيتم اعتباره في لحظة أخرى كاملاً أو رفيعاً، وستكون له قيمة إيجابية "[1]. فالقيمة السالبة للعمل الجديد لا تستمر بل تتمحي تدريجياً كلما استأنس القراء بالمعل وأصبح موضوعاً لانتظار جديد. ومن ثم فإن هذا العمل يدفع القراء إلى مراجعة معتقداته الاجتماعية، أو تصوره للأشياء. وهنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية (fonction libératrice) للأدب، بمعنى أن الأدب الجديد يسعى إلى تحرير قرائه الأوائل من العلاقات التي تربطهم بالنصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعية المألوفة.

● **انصهار الآفاق:** (Fusion d'horizons)

يوظف ياوس هذا المفهوم لوصف هذه العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين، وسيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقاً من الحاضر. وهنا يلجأ ياوس إلى ما يسميه "غادامير" " باندماج الآفاق"● والذي يحدده:" بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه. لا يستطيع أفق الحاضر أبداً إذن أن يتشكل دون الماضي. إضافة إلى ذلك، لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها "[2]. وبالتالي فإعادة بناء ووصف الأفق الماضي كما كان يكون مشروطاً

---

[1] ـ نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، الطبعة الأولى، مملكة البحرين 2003، ص 90.
ويصل الباحث في دراسته لموضوع المقامات والتلقي، إلى أن " التلقي المعجب بمقامات البديع، إلى التلقي المعرض عنها والرافض يعبّر بوضوح عن حجم التحول الذي طرأ على بنية المعايير والأذواق في تاريخ التلقي العربي للنصوص الأدبية غير أن أنماط التلقي ـ مهما ترسخت ـ لا تدوم، ولا تؤسس للنص قيمة نهائية إطلاقاً، بل تبقى عرضة للتغيير الذي يعلي من معايير معيّنة، ويقصي أخرى. أما النص فيبقى ينتقل من أفق لآخر بالغاً الذروة حيناً وهابطاً في الدرك الأسفل حيناً آخر. وهكذا يتحرك تاريخ التلقي للنصوص بمعية تاريخ تحولات الأذواق وتقلبات المعايير الأدبية والجمالية.."
يراجع: المرجع نفسه، ص 91.

● يراجع: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، الطبعة الأولى، فاس 2009، ص: 35.

[2] ـ جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000، ص ص: 20 - 21.

● تجدر الإشارة إلى أن تعريف الباحث أحمد بوحسن للمصطلح غير دقيق، بحيث يرى أن هناك علاقة تجاوب بين الأفقين. يراجع أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ضمن مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط رقم 24، الدار البيضاء 1993، ص 30.

بالضرورة بالأفق الراهن، أو بالتوتر الذي يحدث بين الأفقين التاريخيين•. من ذلك فتاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي والمتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ، من خلال جدلية السؤال والجواب. فالسؤال الذي أجاب عنه العمل عند ظهوره، وبين الأجوبة التي قد تؤخذ منه لاحقاً بتفاعله مع قرائه المتأخرين زمنياً.

•منطق السؤال والجواب:

يستعير " ياوس " هذا المفهوم من " غادامير " الذي يرى أن فهم العمل الأدبي، هو بمثابة الفهم للسؤال الذي يطرحه هذا العمل للقارئ باعتباره جواباً، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ، يصبح موضوعاً للتأويل منتظراً جواباً ما عن سؤاله[1]. ويمكن أن تنقلب هذه العلاقةبين النص والقارئ، ويصبح القارئ بدوره هو صاحب سؤال ينتظر من النص جواباً ما. وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب وفق لعبة حوارية دائرية تدعى الدائرة الهرمينوطيقية.

ويرى أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبيّن له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتطلب إعادة استكشاف السؤال الذي قدّم له جواباً في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل. فالقراءة التاريخية تقتضي إعادة تشكيل أفق الانتظار الأول للعمل الأدبي، وذلك بالبحث عن الأسئلة الضمنية التي كان النص في عصره إجابة عنها.

إن تأويل نص أدبي كجواب يستلزم أن يتضمن: من جهة جوابه عن انتظارات شكلية يحددها التقليد الأدبي الذي يسبقه، ومن جهة ثانية جوابه عن أسئلة المعنى كما يحتمل أن يكون قراؤه الأولون قد طرحوها داخل عالمهم التاريخي المعيش. فعبر هذه الأسئلة نتجاوز مجرد إعادة تشييد الماضي إلى إظهار البعد الزمني الذي تسكت عنه القراءة الجمالية، والقراءة التأويلية، والكشف عن كيفية توسُّع معنى النص تاريخياً، فال بواسطة التفاعل المستمر بين الوقع والتلقي، دون إغفال الاختلاف بين الأفق الماضي للفهم وبين الأفق الحاضر.

---

1 - H. G. Gadamer, vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Ed Seuil, Paris 1976, p : 217

وهذا ما سيحمل القارئ التاريخي إلى الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب، للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدّم له النص جواباً ضمن أفقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله. وينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها.وبذلك ا "يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية مفتوحة على الأسئلة والأجوبة "[1]. وبالتالي يتمثل التاريخ الأدبي باعتباره تطوراً أدبياً مستمراً، وذلك من خلال فهم هذه السلسلة من القراءات المتتالية. ولكي تكتسب الدراسة التعاقبية (diachronique) وظيفتها ودلالتها الكاملة - هي دراسة الأعمال الأدبية عبر الزمن - يرى " ياوس " أنه يجب القيام بدراسة تزامنية (synchronique) - تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معيّنة من الزمن - لأن هذه الأخيرة هي التي تسمح لنا باكتشاف " النسق الكلي " الذي يميّز كل لحظة كن لحظات التاريخ، وفهم علاقاته " التزامنية " و" التعاقبية " مع مختلف النصوص الأدبية، والتمكن من إدراك التحولات والتغيّرات التي تعرفها البنيات الأدبية عبر التاريخ[2].

من هذا المنطلق سنحاول دراسة الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين، وفهم علاقة النص بقارئه والكشف عن هذه الحوارية بينهما، وذلك بتتبع القراءات التاريخية المتتابعة في اختلافها وتعارضها مرة في اتفاقها أحياناً أخرى. والعمل على إعادة بناء أفق انتظارات القارئ والعلاقة بين قراءة جيل وقراءة جيل آخر سابق أو لاحق. ونبرز الاختلاف بين الأفق الماضي والأفق الحاضر للفهم لأعمال كاتب ياسين (الشعر، المسرح، الرواية)، ونبحث في مدى استجابة النص لأفق انتظار القارئ الأول، وردود فعل المتلقي عبر الزمن، وكيف استطاع دلالات مختلفة لم تستنفذ معناه ؟ وما هو السر في بقاء هذه النصوص حاضرة عبر قراءات متجددة وتلقيات متنوعة، وما هي طبيعة الأسئلة التي يطرحها إبداع كاتب ياسين ؟ وكيف قرأها القارئ وهل تستجيب لتساؤلاته، وما هي القضايا التي استوقفته أثناء فعل القراءة ؟

---

[1] - سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية القراءة، ص: 35

[2] - Voir : H.R. Jauss, pour une esthétique de la réception, p : 75

المبحث الثاني: القراءات وأفق انتظار القارئ في خطاب كاتب ياسين

تتضمن الكتابة الإبداعية عملية القراءة حيث لا يتحقق التواصل الأدبي إلا بتفاعل النص وقارئه، وإن تلقي النص فعل ملازم لظهوره وضامن لاستمراريته، لأن العمل الأدبي لا يقوم بنفسه ولا يمنح معناه دفعة واحدة، بل يتشكل تدريجياً مع دينامية القارئ•، وتعاقب القراءات عبر التاريخ.

وبنظرة " سريعة على مشهد تلك التلقيات تكشف أن النص لا يحيا حياة رتيبة ثابتة، كما أنه لا يحي بخصائصه الداخلية فحسب، إنما بالصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معيّن "[1].

ويرتبط فعل القراءة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي في المرجعين اللذين يسمحان لها بطرح أسئلة معيّنة، واستنباط أجوبة ممكنة، كما تغيب فيه أسئلة، وتقصى أجوبة لا يقرّها الأفق التاريخي أو لا يوفرها السياق الثقافي الخاص، لهذا " فتحديد زمان القراءة ومكانها واللحظة الحضارية التي تمت فيها من الأهمية بمكان، ذلك أن المعطيات هي التي تحدد فعل القراءة ودوافعها وغاياتها والكيفية التي تمت بها. إنها المعطيات التي تتحكم في القراءة فتحمل القارئ على قراءة أمور معيّنة، وإعطاء الأهمية لجانب من جوانب المقروء والتقليل من أهمية الجوانب الأخرى على إبراز شيء وإهمال شيء آخر "[2].

وإذا كنا نطمح إلى دراسة تاريخ تلقي خطاب كاتب ياسين، فإننا ملزمون بتتبع حركة القراءة وسلسلة التلقيات المتعاقبة والمتلاحقة الموجهة إلى هذه النصوص الإبداعية المختلفة (الشعر، المسرح والرواية) عبر مختلف الفترات الزمنية، والإحاطة بما كُتِب حول إبداع هذا الكاتب. وسنحاول مراعاة التنوع في هذه القراءات لمحاولة رسم صورة تقريبية لما كان عليه رد

•لقد كان الجرجاني على وعي كبير بأهمية عنصر المتلقي والتأثير عنده قمة جمالية للنص" والتداول العربي الإسلامي كان أكثر وضوحاً في هذا الباب، ففي الجانب الديني حرص المفسرون على مراعاة أحوال المتلقين وآفاقهم المعرفية، وكذلك جاءت التفاسير محتلفة في مناهجها ومستويات الخطاب فيها باختلاف السياقات لكل تفسير, ومن ثمّ فإننا أمام استراتيجيات نصية يشيّدها الخطاب التفسيري عموماً تكون محكومة بملابسات التلقي ".
(أحمد المنادي، " المتلقي والتواصل الأدبي، قراءة في نموذج تراثي " ، مجلة عالم الفكر، العدد:1، المجلد: 34، يوليو - سبتمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2005، ص: 183)

1 - عبد الفتاح كليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1993، ص: 41.

2 - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، بيروت 1982، ص: 62.

فعل القارئ تجاه هذه الخطاب. ولقد حدد" ياوس " بعض ردود الفعل التي قوم بها المتلقي الأول للعمل الأدبي والتي تتراوح بين النجاح الفوري كأحد درجات سلم ردود الفعل هاته، وبين الرفض والإنكار، وبينهما تتدرج ردود فعل أخرى بين استحسان قلة معزولة، أو فهم تدريجي أو متأخر وغير ذلك[1]•

وبناء على هذا، نتساءل عن كيفية تجاوب القارئ مع رواية " نجمة "ومع مسرحية " الجثة المطوقة " ، و" الأجداد يزدادون ضراوة "، و" مسرحية مسحوق الذكاء "، وقصيدة " بعيداً عن نجمة "، وقصيدة " نجمة أو القصيدة والسكين "، ونص " المضلع النجمي "...• وتحديد مدى استجابة الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين، وأفق انتظار المتلقي الذي يوجهه الذوق الأدبي السائد، بحيث إذا كان كل نص ينتمي إلى جنس أدبي، فإنه بالضرورة " يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييمي "[2]. فقد ربط " ياوس " بين الجنس الأدبي لدى القارئ على إعادة بناء أفق انتظارات المتلقي، وإظهار مدى تفاعله مع مختلف هذه النصوص، ومعرفة خصوصية تلك القراءات، وتغيّراتها من حقبة زمنية إلى أخرى، وما مدى تأثير مرجعية القارئ وسياقه التاريخي والاجتماعي في تشكيل قراءته؟ وما هي القضايا التي استوقفت القارئ؟ وكيف ساهم هو في بناء دلالة النصوص والقراءة في إنتاج النص؟ وما هو سر بقاء أعمال كاتب ياسين تثير القارئ عبر الزمن ؟ ولماذا بقيت رواية نجمة خاصة

---

[1] - H.R. Jauss, pour une esthétique dela réception,Ed Gallimard, Paris 1978, pp 53- 54.

• لكن يبقى السؤال الكبير الذي يتبلور لدينا من خلال " تأويلية " ياوس على الخصوص، باعتبارها تثير مسألة تاريخية الفكر بكثير من الحدة، هو: كيف سيتأتى للقارئ المعاصر أن يصل إلى مستوى التمييز بين آفاق الانتظار المختلفة لنص قديم مقترح للدرس ؟ وكم من آفاق انتظار متعارضة تتعايش في حقبة تاريخية واحدة ؟ أليس هذا اقتراحاً يعيدنا بشكل من الأشكال إلى دراسة الأدب في ضوء صراع الأفكار كما كانت تُمارَس في إطار النقد الجدلي مع مطلع القرن الحالي ؟ ولا نريد من خلال هذه الملاحظة أن نقلل من شأن الأبحاث الجمالية الحديثة، ولكن نريد فقط إظهار إلى أي حد استفادت جمالية التلقي من اتجاهات النقد الجدلي السابقة دون أن تزجّ نفسها في خضم العمل الأيديولوجي "(حميد لحماني، القراءة وتوليد الدلالة ت تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ـ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص ص 75 - 76).

وينبغي الإشارة هنا إلى أن نظرية ياوس لا تطرح فكرة صراع الأفكار أو النقد الجدلي تماماً، بل هدفها هو إظهار دور المتلقي في بنا النص الأدبي.

• يرفق هذا البحث بملحق يحمل تلخيصات هذه النصوص الإبداعية التي كتبت باللغة الفرنسية، ولم يترجم منها إلى اللغة العربية إلا رواية " نجمة ".

[2] ـ هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن الكتاب الجماعي: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، جدة 1994، ص 55.

• ينبغي أن نشير إلى كثرة القراءات والدراسات في العالم حول كاتب ياسين، خاصة باللغة الفرنسية ـ وبالمقابل فهي تقريباً منعدمة باللغة العربية ـ وسنكتفي في دراستنا هذه بالتركيز على البعض منها وانتقاء واحدة من كل مرحلة، بهدف تحديد حركة التلقي ابتداءً من فترة ظهور هذه النصوص إلى اللحظة الراهنة وتتبع التغيرات في أفق انتظار القارئ وورود أفعاله عبر الزمن.

موضوع العديد من الأبحاث إلى وقتنا الحاضر ؟ وكيف نفسر هذا العدد الهائل من القراءات ؟ فهل خلق كاتب ياسين بنية جديدة غيّرت مجرى الكتابة الإبداعية ؟ أو أنه طرح أسئلة تتوافق مع أفق انتظارات القراء وتصوراتهم ؟

ولن يتسنى لنا توضيح كل هذه المسائل إلا بتتبع سيرورة التلقي، وحركة القراءات المتعاقبة لخطاب كاتب ياسين عبر التاريخ.

1) القراء الأوائل وانكسار أفق الانتظار:

- الناشرون (les éditeurs) لرواية نجمة.

لقد ظهرت " رواية نجمة "• في أوساط القارئ الفرنسي سنة 1956، ونسجل منذ البداية الاعتراض الذي لقيه هذا العمل الإبداعي كمخطوط عند الناشرين، فاعتبروه كنص غير مرتب، وهو كثيف (touffu)، وليس له بداية ولا نهاية. وقد اضطر كاتب ياسين إلى أن يعدّل في عدد صفحات هذه الرواية، وينقص منها بعض المقاطع ليُقبَل نشرها. ويأتي "المضلع النجمي سنة 1966، ويسترجع هذه النصوص المتبقية من الرواية، ويستكمل بنصوص أخرى.

ويتأكد هذا مع التخوف الكبير للناشرين ووضعهم للتنبيه[1](avertissement) في الصفحات الأولى للرواية. ويمكن اعتبار رأي هؤلاء قراءة أولى لرواية نجمة بعد صدورها مباشرة، حيث يشير هؤلاء إلى أنها رواية متميزة، وأنها منتوج فعل شعري يعبّر عن ولادة جديدة يؤسس بها مؤلفها لأدب أصيل يختلف عن الأدب الفرنسي، حتى وإن كان يستعير منه لغته لتوظيفها كآلية للتعبير.

وقد جاءت " نجمة " رواية عربية في عمقها، ولهذا السبب لا يمكن قراءتها وفهمها إلا بوضعها في إطار انتمائها إلى تقاليد الكتابة العربية والتفكير العربي. وإن كان البناء السردي في الرواية يحيل على بعض التجارب السردية الغربية، ومن ذلك أعمال فولكنير (Faulkner) مثلاً. ويرى هؤلاء أن السرد الذي قامت عليه نجمة هو سرد متميز، لأنه انعكاس لموقف الإنسان العربي المتميز في مواجهة الزمن. فالفكر الأوربي يحكمه الزمن الخطي (linéaire) المتحرك، بينما

---

1 - Voir, « avertissement des éditeurs », in Kateb Yacine, Nedjma, ed du Seuil, Paris 1956, pp 5-6
وصاحب هذا التنبيه هو (MichelChodkiewicz) مسلم من أصل بولوني، وهو مدير دار نشر (Seuil).

يتحرك الفكر العربي في زمن دائري، حيث يؤدي كل خروج عن الخط المستقيم لحركة الزمن بالمفهوم الأوربي إلى العودة إلى نقطة الانطلاق، فيجتمع في اللحظة الحاضرة كل من الماضي والمستقبل، أي إن الحاضر هو الزمن الأبدي لكونه يوحِّد بين الماضي والمستقبل في لحظة واحدة هي لحظة الحاضر.

وتأتي " نجمة " تعبيراً عن وطن محدد متفرد في خصائصه، هو الجزائر إلى درجة أنه" لو قمنا بإعطاء أسماء أخرى لشخصياتها غير تلك التي تحملها، أو إذا ألبسناها ثياباً أخرى غير تلك التي ترتديها، فإن القارئ الواعي سيكتشف فيها الإنسان العربي المتنكر، " فرشيد " أو " سي مختار " لا يمكن أن يكونا سوى جزائريين لأن العالم الفني الذي بناه الروائي حولهما سينهار بدونهما"[1]. كما أنهما سيموتان إذا أُخرِجا من هذا العالم.

ويبقى نص نجمة - حسب القراءة الأولى لهؤلاء - الرواية اللغز المحيّرة والمخيّبة للقارئ الأوربي، فهي سر خفي (mystère) تنتظر القارئ لاكتشافها، وينبغي البحث بعيداً من أجل فهم تفرّدها (singularité).

ونعتقد أن إلحاح هؤلاء على وضع هذا " التنبيه " في بداية الرواية، وتحذير القارئ الفرنسي خاصة، على تميّز عالم نجمة وتفرد بنيتها السردية عما هو معروف وسائد في الساحة الأدبية، لدليل على اختراقها لأفق الانتظار، وتجاوزها المألوف في الكتابة الأوربية فهي عكس التفكير العربي والفهم الدائري للأشياء، لكن " ماذا يعرف كاتب ياسين عن التقاليد الأدبية العربية وباللغة العربية ؟ بدون شك ليس الشيء الكثير، ما عدا بعض الآيات القرآنية التي يحفظها عن ظهر قلب دون فهمها "[2].

ونلتمس وراء هذا النوع من الدهشة التي أحسها هؤلاء أثناء قراءتهم لهذا العمل الروائي. ويم يُستوعَب التغير الذي حملته رواية نجمة منذ الوهلة الأولى، ولم يُفهَم هذا البناء الخارج عن المألوف، وعن التقاليد الروائية المعهودة في الرواية الكلاسيكية.

---

1 - Voir avertissement des éditeurs, in Kateb Yacine, Nejdma, p :5

2 - Jean Déjeux, réception critique de Nedjma en 1956- 1957, revue itinéraires et contact de cultures, actualité de Kateb Yacine, ed : L'Harmattan, université d'alger et paris Nord, volume 17, 1er Septembre 1993, p :112

وينتقد " جان ديجو"(Jean Déjeux) وجهة نظر هؤلاء ويقول:" عوض أن يتكلم (الناشرون) عن الأسلوب الاستذكاري (mnémotechnique) كطريقة للكتابة، يتكلمون عن التفكير العربي، وهذا للتقليل من شأنهم، وأن تفكيرهم دائري ولولبي وليس منطقي.. ومن خلال هذا التنبيه فالقراء قد نُبِّهوا وأُحيطوا علماً أن هذا العمل الإبداعي متفرد ينتمي إلى عالم مختلف تماماً عن عالمهم (القراء)، فعليهم إذن أن ينتظروا وأن يتوقعوا شيئاً جديداً مشرقي عربي، وبالتالي شيء " ملغز " وخفي (mystérieux) وغير منطقي ولما لا على منوال ألف ليلة وليلة ؟"[1].

هكذا لعل أول ملاحظة تفرض نفسها هنا، هي أن قراءة " الناشرين " على الرغم من كونها مجرد ملاحظات سطحية، لم تصل إلى مستوى التحليل التجزيئي للنص والدراسة المعمقة له. لكن هذه القراءات تبقى كأول رد فعل سجله التاريخ في سنة 1956 بعد صدور الرواية مباشرة بوضع هذا " التنبيه " الذي يحمل أبعاداً استراتيجية في عملية القراءة، بحيث فتح مجال التفاعل بين القارئ والنص، وحُضِّر القارئ الفرنسي إلى هذا النوع من النصوص الإبداعية غير المألوفة، والذي توقفت قراءته للأدب الجزائري عند روايات مولود فرعون، وأعمال محمد ديب، ومولود معمري التي ظهرت في الخمسينات، وهي روايات تدخل في القالب الكلاسيكي البسيط.

وقد كان أفق انتظار الجمهور الناطق بالفرنسية محصوراً في النموذج التقليدي للرواية فقط, كما أن ظهور رواية نجمة في هذه المرحلة بالذات يعتبر بالنسبة للناشرين صفقة تجارية، فالمجتمع الفرنسي بصفة عامة يتتبع أخبار الجزائر المستعمرة الفرنسية، واشتعال نيران حرب التحرير. وهذا يثير في القارئ التشويق لقراءة هذا النص الأدبي ومعرفة قضية الجزائر. وبالتالي، فوضع هذا " التنبيه " في الصفحات الأولى للرواية يمثل ربحاً تجارياً لدار النشر (Seuil).

ومن جهة أخرى تعكس ملاحظات وآراء هؤلاء - على الرغم من سطحيتها - الانكسار الذي أحدثته الرواية في أفق الانتظار، وخروجها عن المألوف. ونكتشف من خلال كلامهم علامات الدهشة والانبهار في الوقت نفسه، من هذا العمل المتميز المتفرد، و" العمل العظيم يختلف بشكل معيّن، جنساً جديداً، ويخرق في ذات الوقت قواعد الجنس التي كانت سائدة فيما سبق "[2]. لكن هذه

---

[1] - Jean Déjeux, réception critique de Nedjma, pp : 112 - 113

[2] - Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, ed, Seuil, Paris 1971

القراءة تبقى مجرد رد فعل أولي بسيط لا يرقى إلى أفق انتظار النص، ولا إلى البعد الجمالي للكتابة الإبداعية، ولم يصل القارئ إلى محاورة النص ومساءلته واستثمار شحناته الدلالية والتجربة الجمالية.

- قراءة الجرائد والصحف لرواية نجمة (1956 /1957).

منذ ظهورها في السداسي الثاني من عام 1956 في باريس، اصبحت رواية نجمة موضوع العديد من المقالات الصحفية، والعديد من المجلات المتخصصة. وقد استقرأ الناقد " جان ديجو "[(1)] هذه القراءات الصحفية المختلفة، بحيث اعتبر أغلب الصحفيين نجمة رواية جديدة مقارنة بالرواية المغاربية السابقة، وشكلت منعطفاً تاريخياً في مجال الأدب. وأسست للرواية الجزائرية كما تتفق كل هذه المقالات الصحفية•[2] في القول بغرابة هذه الرواية في شكلها وبنيتها، وأيضاً في عمقها وكونها رواية مضطربة ومحيّرة يستحيل تلخيصها فهي غامضة تثير الضياع على منوال وليم فولكنير. ومنها من يرى أنها رواية جديدة في مجال الحب. ويختلف الوائي كاتب ياسين عن الروائيين في كيفية توظيفه للزمن وأسلوبه الغنائي والشعري. وهناك من يذهب إلى أن كاتب ياسين أراد - على الخصوص - من وراء نجمة أن يكلّمنا عن نفسه: عن الطفل الصغير، عن الطالب في الثانوية والمراهق الذي حمله القدر إلى الشارع، فهو الروح الثائرة التي تبحث عن نفسها ضمن الشعب الثائر. كما تتمظهر بين أسطر بعض المقالات الصحفية فكرة الين الإسلامي، وانتقاد الروائي ومعارضته للمسلمين، ويندد بغياب الإرادة في الابتكار، وغياب الاجتهاد، فهو يستهزئ من الإسلام.

---

[1] - Jean Déjeux, réception critique de Nedjma, pp : 114 – 117

•إن " جان سيناك " (Jean Sénac) هو من الأوائل الذين كتبوا عن العمل الروائي " نجمة " في جريدة (l'express) في 13 جويلية 1956 في مقال بعنوان (un chant terrible)، وأيضاً في جريدة (l'action) في 30 جويلية 1956 في مقال بعنوان (kateb Yacine et la littérature Nord Africain). ونذكر أيضاً ما يلي:

- Chaupault, « le roman algérien vient de naitre avec Nedjma de Kateb Yacine », Paris – Normandie, 20 Juillet 1956.
- Pierre Daix « la forme algérienne Nedjma de Kateb Yacine », les lettres Françaises, n° 632, 9 Aout 1956.
- Gabrielle Venaissin, « des Algériens non des bicots », témoignage chrétien, n°637,21 septembre 1956
- Jérôme Sullon, « la recherche de nouvelles dimensions romanesques, un art provocateur dans Nedjma de Kateb Yacine », Nation Belge, 25 septembre 1956.
- Philipe Jaccottet, « un grand écrivain algérien :Kateb Yacine », Nouvelle revue de Lausanne, 2 octobre1956.
- Michel Chrétien, « quand les arabes écrivent en Français », Carrefour, n° 642, 2 Janvier 1957.

نتبيّن، إذن، من خلال هذه الآراء والانتقادات التي نشرتها الصحف مباشرة بعج صدور رواية نجمة في السداسي الثاني من عام 1956، أنها رواية خرجت عن المألوف واخترقت الأعراف الأدبية، وشكلت الحيرة والاضطراب في ذهن القارئ، وزعزعت آليات التلقي المعهودة بغرابتها. ويُنظَر إليها على أنها رواية عربية جديدة أسست لميلاد الأدب الجزائري، وتجاوزت أفق انتظار القارئ الصحفي في تلك المرحلة التي توقفت قراءاته على النموذج الروائي الكلاسيكي، على الرغم من كون هذه القراءات الصحفية، والمقالات سطحية عامة لا ترقى إلى مفهوم القراءة النقدية المنهجية، لكنها تبقى المنطلق والأرضية الأساس التي تمكننا من إعادة بناء أفق انتظار القارئ، وردود فعله تجاه هذه الرواية، في مرحلة تاريخية بعيدة، وإعطاء فكرة تقريبية عن طبيعة القراءة التي وضعها القارئ، وكيفية تفاعله مع هذا النص، ليتسنى لنا فهم القراءات اللاحقة المتعاقبة تاريخياً، وبالتالي تشكيل صورة واضحة عن عملية التلقي في أعمال كاتب ياسين.

2)**القراء اللاحقون:** الإعجاب والدهشة.

- قراءة جان ديجو (Jean Déjeux)•

لقد فاجأت أعمال كاتب ياسين " جان ديجو " أحد قرائها الأوائل، وخرقت أفق انتظاره، سواء على المستوى تجربته الجمالية التي تنتظم في النموذج الكلاسيكي السائد، أم على مستوى تجربته الحياتية التي تتضمن معتقدات دينية وأعرافاً اجتماعية لا تتجاوز أفق الثقافة والحضارة الأوربية.

ويصرح من البداية " بأنه من الصعب فهم كاتب ياسين فأعماله الإبداعية غامضة في الغالب ولا يمكن فهمها... فكم من تصفح رواية نجمة وغلقها دون أن يفهم منها شيئاً..."[(1)]. وقد اختلف القراء في شأنه: بين من ينعته بالمتشرد جغرافياً (vagabondagegéographique)، والمتشرد ذهنياً، فهو منقطع عن الشعب، وبعيد عن الثورة. وهناك من يعيب عليه اهتمامه بالماضي على

•Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue française, ed :Noaman 1973. (الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية).
ويخصص الباحث الفصل السابع (VII) من الدراسة للمبدع كاتب ياسين تحت عنوان:" كاتب ياسين أو الرجوع الأبدي (Kateb Yacine ou l'éternel retour)".

[1] ـ المرجع السابق، ص: 209.

حساب المستقبل، وأن أعماله ليست في متناول الجميع. وندور معه في دائرة لا نستطيع الخروج منها.

ومن هذا المنطلق تنبني عملية القراءة عند القارئ " ديجو " على سؤال محوري يتعلق بحياة كاتب ياسين وعلاقتها بأعماله الإبداعية، ومدى تأثيرها في كتاباته, وبهذا جاءت دراسته في قالب المنهج النفسي الاجتماعي والتاريخي، فهو لم يستوقفه جانب البنية وتقنية الكتابة عند كاتب ياسين بقدر ما تركّز اهتمامه على السياق التاريخي والمحيط الاجتماعي، وتوقفت رؤيته في حدود ربط العمل الإبداعي بالمناخ العام الذي عاش فيه الكاتب، وانغلقت تفسيراته وتأويلاته في هذا النطاق. ومن هنا نتساءل عن خلفيات القارئ في اختياره هذه القراءة، وكيف أثّر الذوق الجمالي السائد في تلك الفترة على ردود فعل القارئ " ديجو " تجاه هذا العمل الإبداعي ؟ ولماذا اختار المقاربة الاجتماعية النفسية ؟ وهل توافق أفق انتظاره وأفق النص في عمقه الجمالي ؟ واستطاع هذا الأخير التجاوب والتفاعل مع نصوص كاتب ياسين المختلفة (الشعر، المسرح، الرواية)، وتساير مرجعيته القرائية، خاصة وأن مرجعيات المبدع في الكتابة مختلفة ومغايرة لمرجعيات القارئ في القراءة، رغم الاشتراك في لغة الكتابة والقراءة - اللغة الفرنسية - إلا أن المنظومة الفكرية للقارئ الفرنسي والتجربة الإبداعية بعيدة جداً عن تفكير الإنسان الجزائري في فترة السبعينات زمن القراءة.

ولن تتسنى لنا الإجابة عن كل هذه الإشكالات إلا بالوقوف عند أهم القضايا التي لفتت انتباه القارئ، واستوقفته أثناء الدراسة.

أ -أعمال كاتب ياسين سيرة ذاتية:

لقد اختزل القارئ " ديجو " الملكة الإبداعية عند كاتب ياسين في السيرة الذاتية، واعتبر نصوصه الأدبية صورة عاكسة لتجربته الحياتية،" وأن أعماله هي سيرة ذاتية جماعية (autographieaupluriel) تتضمن تجربته هو وأصدقاءه "[1]. وأنه عندما أمعنا النظر في هذه الحياة المتشعبة للمبدع نتفطن إلى أنها تحوي أحداثاً محورية أثّرت في الإنتاج الأدبي وهي: حدث أمه، وفاجعة أحداث 8 ماي 1945، وبعدها سجنه لمدة ثلاثة أيام، وكذا فاجعة اختفاء نجمة وبحثه المتواصل عنها، وأخيراً سفره ابتعاده عن الأرض الأم.

1 - Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 217

وترتسم هذه الحياة في إبداعه في صورة الرغبة في النجمة والبحث المتواصل وابنة عمه " نجمة " التي زُوِّجت لرجل آخر، والوطن الذي ضاع وأُخِذ بالقوة، ولهذا تبقى أعماله الإبداعية كلها تحمل هاجس البحث عن الأصل والنضال من أجل استرجاع الماضي وروح الأجداد[1]. فهو يحمل الماضي في ذاته وروحه، وبالتالي فالمشروع الأدبي عند الكاتب هو الرغبة اللاواعية في تحقيق الراحة الشخصية والتحرر من القوى المظلمة التي تدفع بإلحاحها المتواصل إلى التهديم الذاتي، مثلما تبحث الجزائر في طريقها الطويل عن هويتها واستقرارها.

ونتبيّن كاستنتاج أولي أن القارئ لم يتمكن من تجاوز خلفياته المرجعية، وتوسيع مجال الرؤية في القراءة، إذ ضُيِّق نطاق الكتابة والتجربة الإبداعية عند كاتب ياسين في فكرة الانعكاس، وعلاقته الجمالية، وهذه علامة واضحة على اختراق النص لأفق انتظار القارئ. ويتأكد هذا من خلال وصف القارئ للتجربة الشعرية عند كاتب ياسين بالانفجار الشعري " فالشاعر بركان انفجر فجأة بقوة (volcan éruptif)"[2]. وهو غامض غالباً والشعر بالنسبة إليه ليس التعبير عن المعاناة الذاتية والإحساس الروحي فقط، بل هو أكبر من ذلك فهو التعبير عن الوقائع اللاواعية للذات الجماعية. ويرى الشاعر وراء أفق الانتظار، وفي أعماق الماضي، ويحوّل الواقع التافه لواقع مثالي، وبهذا يعبّر عن الشيء الذي لا نستطيع التعبير عنه.

ومن هنا، لا ينبغي أن نندهش من القول" إن أسلوبه له طابع " باروكي "(AspectBaroque) غريب وشاذ يخالف الفن الأدبي الإتباعي "[3]. ويبقى أن هذا الانفجار الشعري قد أحدث الاضطراب والضياع دون شك، لكنه يعكس الكثير من البراعة والتمكن من الكتابة الإبداعية. ويعتبر هذا الإنتاج الأدبي لامعاً رغم كونه غامضاً في الغالب، فأشعاره واضحة في أسلوب الشعر الحر، لكنها مركبة بطريقة يصعب تفكيكها.

كما ير ى القارئ أن كاتب ياسين هو الشاعر المشوِّش (poèteperturbateur)، هو عدو كل التقاليد، متحرر من كل القيود، يرفض الكتابة تحت الضغط، أو الالتزام بقضية أو اتجاه ديني

---

[1]-Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 217

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 218.

[3]- Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 219

أو سياسي معيّن، كما أنه وقح ومشاغب يثير الاضطراب والفوضى[1]. ويثير شعره الضياع والاضطراب لأنه" الشاعر المحيّر "(poètedéroutant). وتشكل لغته في الكتابة (الفرنسية) في نظر " ديجو " نقطة للتساؤل. فكيف يعبّر بلغة المستعمر عن المقاومة والثورة، ويدافع بسلاح العدو. وبالنسبة للكاتب " فالكتابة بالفرنسية لا يعني للجزائري مساس بشخصيته، بل العكس التعبير عن عالم الجزائري بالفرنسية يعطي المعنى أكثر دقة ومصداقية... وأكتب بالفرنسية شيء غير فرنسي لكن أنا أحمل جذوري العربية والبربرية التي لا زالت حية "[2].

هكذا نتبيّن بوضوح هذا الخرق الذي أحدثه العمل الإبداعي لكاتب ياسين في ذهنية القارئ ومرجعيته. فتكراره المتواصل لسمة الغموض والاضطراب والضياع في شعر الشاعر، ووصفه " بالمشوّش " و" المحيّر " و" الغامض " تؤكد حقيقة اندهاش القارئ أمام هذا الحس الإبداعي المغاربي، وانكسار أفق انتظاره، وتجاوز النص للمألوف في السياق المرجعي للقارئ، وهذه دلالة كافية تؤكد عدم مسايرة القارئ واستعداداته القرائية مع تجربة النص، وبالتالي تحتكم قراءة " ديجو " إلى جهاز قراءة سابقة وأن الناقد يرى بمنظور تجاربه السابقة، بحيث لا يستثمر هذا الغموض والضياع والاضطراب الذي يكرس في إبداع الكاتب كتجربة جديدة في الإبداع الأدبي.

ب ـ طبيعة أعمال كاتب ياسين وصعوبة تأويلها:

يجزم القارئ " ديجو " أن طبيعة العمل الإبداعي عند كاتب ياسين تقتضي بالضرورة الرجوع إلى عدة قراءات وتوظيف مقاربات مختلفة من أجل فهمه. وقد التمسنا هذه الحيرة في ذهن الباحث عندما صرّح في ثنايا بحثه على أن الدراسة النفسية المعمقة هي المنفذ الوحيد لدراسة وتأويل العمل الإبداعي[3] عند هذا المبدع، ثم يتراجع عن هذا ويوظف ثلاث مقاربات من أجل الوصول إلى النص والتأويل الشامل له نستعرضها كالتالي:

---

[1]-Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 219

[2] ـ يراجع مقطع من محاضرات كاتب ياسين " l'Algérie en Europe », n° 49, 15 décembre 1967.

[3] ـ يراجع:

-**مقاربة نفسية اجتماعية** (علم النفس الاجتماعي /psycho - sociologique):

تحيلنا الدراسة مباشرة على شخصية نجمة (ابنة العم والأخت)، وهي حسب القارئ النواة الأولى للإبداع عند كاتب ياسين، وينبغي التخمين والتفكير فيها قبل البحث في الرموز والأبعاد التي تحملها، فهي كالشمس المرغوب فيها، لكنها محرّمة، عذراء القبيلة، مكللة بهالة من المجد والسحر والفتنة.

وتأخذ شخصية نجمة صورة المرأة التي يحلم بها كل واحد، وتصبح إلهة رائعة الجمال، وأميرة اللاوعي. لكن هذه المرأة التي تحاصر أحلام المراهقين المحرومين، تبقى غير حاضرة في الحياة الاجتماعية[1]، تعيش الخضوع والاستسلام، وترتبط وراء هذا البحث المتواصل عن نجمة فكرة الانتماء والقرابة الدموية، وضرورة البقاء في الدائرة القبلية. ويحيل هذا على قضية زنى المحارم (l'inceste)، وكسر حدود القبيلة المنغلقة، غذ تعتبر رغبة الشبان المراهقين في الزواج من نجمة، وهي تمثل الأخت المحرّمة في شرع القبيلة والإنسانية، وتحقيق فكرة التزاوج بين أفراد القبيلة الواحدة، والحفاظ على الانتماء والأصل القبلي هو بمثابة ارتكاب زنى المحارم.

وكما تحيل شخصية " الأجنبية " وظهورها في أحداث النصوص المختلفة إلى التفجير لحدود القبيلة، وانكسار الدائرة، وظهور الزواج المختلط، ويساعد على الانتقال إلى فكرة الغيرية، والارتباط بالآخر، وبالتالي الابتعاد عن الدم الأصلي، والخلط في الانتماء، والموت الرمزي للقبيلة والوطن بصورة عامة.

من خلال هذا التحليل النفسي الاجتماعي يتمظهر لنا الانكسار في أفق انتظار القارئ الذي كان بُعدُ نظره محدوداً حين اختزل العمل عند كاتب ياسين رواية ومسرحاً في فكرة ارتكاب " زنى المحارم "، والتزاوج بين أفراد القبيلة الواحدة. وهكذا يكشف عن الخلفية المرجعية التي يحتكم إليها القارئ، فهو يرتكز على فكرة المجتمع الجزائري المحافظ الذي لا يسمح بمناقشة هذا النوع من الأفكار، وتفكيره منغلق على نفسه. وتمثل إبداعية كاتب ياسين المنفذ لمناقشة هذه الأفكار.

وبهذا اختصر " ديجو " مسرحيات وروايات كاتب ياسين في مسألة الزواج بين أفراد القبيلة، وارتكاب زنى المحارم، ويعدّ هذا إجحافاً في حق النص، وجماليته الإبداعية. ومن جهة

---

[1] - Voir : Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p 240.

أخرى يمكن أن نفسّر هذا بعدم قدرة القارئ على التجاوب مع أفق انتظار النص، واستيعاب الأفق الجديد " لهذا ليس من العجب أن نجد القراء الأوائل متمسكين أيما تمسك بالأفق السابق وخاصة ما يتعلق منه بالنموذج الواقعي، ومن ثَمّ صعب عليهم منذ الوهلة الأولى كسب الرهان الذي حمله " النص الإبداعي[1].وبالتالي مسايرة التجربة الجديدة والانسلاخ عن المعايير والأعراف الأدبية السابقة.

-مقاربة نفسية:

يربط القارئ هنا الدراسة بطفولة الكاتب وعمق شخصيته، فالهذيان الشعري لشخصية " الأخضر " وهو يستند إلى الشجرة في مسرحية الجثة المطوقة، وتحوّله أيضاً في صورة لعقاب بجانب " المرأة المتوحشة " والمتشردة كالروح المعذبة في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة ". وكل هذا بالتأكيد " يحمل أبعاداً عميقة في شخصية كاتب ياسين وهي ليست صدى بسيط" للإحساس الجمالي[2]. وقد سيطرة على المبدع وفي لاوعيه صورة الأم الأصل وحرمانه منها، كقوله مثلاً" لم أتوقف أبداً عن الإحساس في عمق نفسي الانقطاع الثاني عن الرابط العائلي، هذا المنفى الداخلي الذي لا يقارب التلميذ من أمه ليس إلا من أجل إبعادهم في كل مرة عن نداء الدم..."[3].

وتحضر إلى جانب فكرة الطفولة والحنين إلى الأم الأصل، ترتسم صورة الهروب إلى الأفق البعيد إلى الخارج، إلى دول الحرية، وتختلف إلى جانبها الرغبة في الرجوع إلى المغارة، إلى الأرض الأم.

ويمثل هذا الحضور المكثف للماضي بمثابة الرجوع الأبدي لأصول الطفولة، لكن كاتب ياسين يتجاوز ذاته وبحثه الخاص عن هويته والمصالحة مع ذاته، ومع العالم، وينقطع عن وساوسه الفردية، ويذهب بعيدا لاستعراض المأساة المشتركة وهي قضية الوطن.

نلاحظ من خلال هذا التحليل إذن، أن القارئ توقف عند حدود معايير الاتجاه النفسي، واستعرض فكرة ارتباط الطفولة بأعمال كاتب ياسين - تركز أكثر على رواية نجمة وهي المحور الأساس لنتائجه - وكانت قراءته خاضعة كلية للسياق المرجعي للنص في بعده النفسي والاجتماعي،

[1] - سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص: 55

[2] - Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p 243.

[3] - Kateb Yacine, polygone étoilé, p : 181

وتوقفت بهذا دلالات العمل الإبداعي في حدود ما تمليه الخلفيات المرجعية للقارئ. وتدخل هذه القراءة في حدود في باب الاستجابة الآلية مع جانب واحد من النص، وإقصاء الجوانب الأخرى، ومن هنا تسقط القراءة في المعيارية لكونها ألغت تعدد الجوانب النصية، وتبنت تأويلاً أحادياً يفصح عن منطق الإلغاء والإقصاء، وبالتالي يحدّ من إنتاجية القراء.

-مقاربة تاريخية اجتماعي(socio- historique):

تكشف هذه الدراسة أن الجزائر رسمت في صورة " نجمة " التي تبقى اللغز الغامض الذي يصعب فهمه، وتتجسد مع الشخصيات الأربع فكرة " الإخوة الأعداء "، وهي صورة الأحزاب السياسية الوطنية قبل 1954، وخصامهم فيما بينهم حول جزائر الاستقلال، وتبقى شخصية نجمة في النص الروائي صامتة لا تتكلم مثلما سكتت الجزائر المحتلة في الفترة الاستعمارية.

ويذهب " بيجو " إلى أن في رواية نجمة و" المضلع النجمي "[1•] تعود الذاكرة في الزمن وتتوقف في ثلاثة مستويات متداخلة في الكثير من الأحيان هي: الأم وذكريات الطفولة، ابنة العم نجمة، وأخيراً قصة الجزائر منذ فرسان نوميديا المشتتة إلى مقاومة عبد القادر، مروراً ببني هلال والجد كبلوت. يكن الحدث يرتكز حول نجمة التي يرسمها الكاتب في وصف خيالي رائع، يحلم بها في صورة الجزائر الأرض الأم والمرأة الشؤم. وقد تشكلت بنية هذا الحدث النظام الشمسي، وفي مركز هذا العالم النجمي توجد نجمة التي تلمع كالشمس الثابتة الجذابة التي تثير الرغبة، وتضيء أو تحرق النجوم التي تقترب منها. وتبقى النجوم سجينة في حركة دائرية والجزائر مستعمرة عبر الماضي والحاضر والمستقبل[(2)]، لهذا فرواية نجمة قصة معقدة من الصعب فهمها والوصول إلى تحديدها، وهي تثير الضياع والاضطراب في أذهان الكثير من القراء، بحيث يسبح الكاتب كثيراً في الماضي، وتتداخل الرؤى وتمتزج بالحاضر، ويختلط في عمله الإبداعي الواقع المتخيّل بالواقع الحلم، الواقع المعيش، والواقع المرتقب. وتتلاحم فيما بينها لتتمثل الرؤية العميقة للكاتب، وهنا تكمن براعته، إذ يجمع الواقع بالخيال، وتلتقي الخرافة بالتاريخ لتصنع العالم الواقعي.

•كتاب " المضلع النجمي " (polygone étoilé) أثار إشكالية كبيرة بين الباحثين تتعلق بمسألة تصنيفه، فهناك من يعتبره رواية، ومن يقول بعدم إمكانية تصنيفه، فهو خليط من كل الأجناس. يراجع: Kateb Yacine, polygone étoilé, ed, Seuil 1996

[2]Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, pp : 227l 228.

ويقول كاتب ياسين في مسرحية" الجثة المطوقة " بعدتلخيص مضمونها " إن هذه القصيدة المسرحية (poème dramatique)، تضعنا بالمنظور السياسي في قلب مأساة الجزائري "[1]. وتعتبر شخصية " لخضر " رمز الصمود والنضال من أجل استرجاع الجزائر، هو جثة مطوقة يحاصرها الموت من كل الجهات: موت الخيانة، وموت العدو، وموت الذات، لكنها تقاوم ولا ترضخ للموت والاستسلام.

وتتواصل المأساة حسب القارئ في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة "(les ancêtres redoublent de férocité)•، بحيث تستمر مأساة الرجل المحاصر حول نفسه وفي مصيره. ويتمثل لاخضر رمز الموت المحتوم في صورة العقاب بعد موته، بجانب نجمة التي تتحول إلى المرأة الثائرة المقاومة.

هكذا نلاحظ أن التفسير والتأويل الذي يضعه القارئ، يرتبط بالمرجعية التاريخية السائدة في فترة الاستعمار، بحيث يغلب التفسير السياسي التاريخي والاجتماعي المرتبط بطبيعة الوضع الذي كُتبت فيه هذه الأعمال - فترة تواجد الاستعمار الفرنسي في الجزائر - وبالتالي جاءت الدراسة في أغلبها تتمحور حول جانب المضمون للنصوص في النصوص وتحليل أبعادها الدلالية. ولم يشكل الجانب البنائي لأعمال كاتب ياسين نقطة تساؤل في أفق انتظار القارئ، ولم ينظر إليها كجمالية إبداعية، بل هي بالنسبة إليه مصدر الغموض والتعقيد، إذ يثير كاتب ياسين " الضياع والاضطراب ليس فقط بسبب غياب التتابع الكرونولوجي والمنطقي، لكن أيضاً بسبب انفجار الأجناس والحدود التي تفرّق بينها وهذا عكس كل التوقعات..."[2].

وفي نظر " ديجو " فالشخصيات في هذه الأعمال الإبداعية تشكل فيما بينها وبين نجمة علاقات حميمة وثيقة، وهي تتكامل وكأن الكاتب يحاول الجمع بين المسرح والرواية ويرمي إلى فك الحدود بين الأجناس و" الفن القديم عليه الانتظار "[3]. ويعتبر بمثابة المساس بالتركيبة الأدبية، وبالأجناس الإبداعية، ومن جهة أخرى هي إرادة في تحرير النص من سجنه•.

---

[1] - Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 231

•لقد نشرت هذه المسرحية إلى جانب مسرحية الجثة المطوقة، ومسرحية مسحوق الذكاء (la poudred'intelligence) في كتاب بعنوان دائرة الانتقام. يراجع: Kateb Yacine, le cercle des représailles, ed : Seuil1959

[2] - Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 227

[3] ـ المرجع نفسه، ص 227.

كما استوقفت " ديجو " فكرة الحضور الكثيف للشكل الدائري في أعمال كاتب ياسين، ودوران والتفاف الزمن حول نفسه، بحيث أشار إلى أن الصورة الموضوعاتية التي تؤكد حضورها هي صورة الدائرة. وبما أن هذه الدراسة غلب عليها طابع المنهج بناء الاجتماعي التاريخي، فهو لم يهتم بالكشف عن الدور الذي قامت به الدائرية في هذه الأعمال الإبداعية عوالمها، وصناعة أدبيتها. وراح يعطي لهذا الشكل الدائري أبعاداً اجتماعية وتاريخية يمكن إظهارها كالآتي:

- يجسد الأجداد دائرة تنغلق على الأبناء، وترمز لها تلك التحليقات المتكررة التي يقوم بها النسر في رواية نجمة بالخصوص والعقاب في مجموعة مسرحيات " دائرة الانتقام ".

- الحاضر واقع تحت سيطرة دائرة الأجداد التي اصبحت دائرة الاستعمار تنافسها للسيطرة على الحاضر، وبالخصوص في نجمة.

- لقد حلت دائرة فرنسا الوطن محل دائرة الاستعمار، وأصبحت بدورها تنافس دائرة الأجداد للسيطرة على الحاضر الجزائري. وذلك لمّا أصبح الجزائريون يغتربون في فرنسا طلباً للعمل، فكانوا هكذا يفلتون من دائرة وطنهم ليقعوا في دائرة فرنسا.

ويستحضر القارئ في تحليله لهذه الفكرة موقف الناشرين وتنبيههم على قيام نجمة على بنية فنية دائريةتعود منابعها إلى طبيعة وعي الفكر العربي لمفهوم الزمن، وموقف الرافضين لهذه الحقيقة الفكرية. ويعلق بقوله:" بضرورة التميز بين حرية الفكر ومفهوم التاريخ من جهة، وبين التناول الأدبي البسيط لهذه المفاهيم من جهة ثانية، وتتواجد طريقة الدوائر هنا وهناك في التوراة أيضاً. وهذا يمكن أن يكون راجعاً إلى نوع من الأسلوب الشفوي أو تركيب خاص لتسهيل عملية الرواية والحفظ..."[1].

هكذا نتبين، إذن، من هذه القراءة الانكسار وخيبة انتظار القارئ " ديجو " تجاه العمل الإبداعي عند كاتب ياسين، إذ لم يستطع استيعاب أفق هذه التجربة الجمالية، ولم تتجاوب أسس قراءته السابقة مع معايير المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي ومع النص الذي خرج عن المألوف،

● يعتبر المخرج المسرحي " جون ماري سوريو " (jean Marie Serrau) أن كاتب ياسين قد كسر الشكل الحالي للمسرح، وكانت لغته المسرحية رائعة، وقد لعبت مسرحية " الجثة المطوقة " في مسرح " موليير " في بروكسل بإخراج المخرج سوريو في 25 و26 نوفمبر 1958. Voir : Kateb Yacine, le cercle des représailles, p67

[1]- Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, p : 223

واخترق الجهاز القرائي للقارئ، وتزعزعت مسلماته من خلال هذا الغموض الذي ينبني عليه، وكذا تكريسه لفكرة تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية. وتتداخل تقنيات الكتابة فيمتزج المسرح بالشعر والمسرح بالرواية. وأحسن مثال يترجم هذه الظاهرة كتاب " المضلع النجمي " الذي احتار النقاد في تصنيفه، وكذا مسرحية "الجثة المطوقة " التي جاءت في قالب شعري عميق.

وقد التمسنا حيرة القارئ ودهشته من خلال اختياره لثلاث مقاربات كاملة لقراءة أعمال كاتب ياسين، وأن غموضها وتعقيداتها تقتضي بالضرورة الرجوع إلى عدة مقاربات من أجل الوصول إلى دلالاتها وتفكيك أبعادها العميقة. وهذه علامات لخيبة انتظار التي " تشبه رجل أعمى لا يحس بوجود عائق في طريقه إلا حين نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة، بحيث يكون دحض أخطائنا التجربة الإيجابية التي نستخلصها من الواقع "[1]. إذ تراجع " ديجو " عن قوله إن الدراسة النفسية هي المنفذ الوحيد إلى أعماق هذه التجربة الإبداعية، ويعمل على توظيف هذه المقاربات المختلفة من أجل القبض على النص، وتفكيك غموضه. لكن رؤيته تبقى أحادية خاضعة لمعايير القراءة السابقة التي لم تستطع التجاوب والتفاعل مع النص الإبداعي، وبالتالي لم يستوعب ذوقه كقارئ أول هذه التجربة الجمالية، والأبعاد الاستراتيجية لفكرة الضياع والتعقيد في العمل الإبداعي.

ولكنه يبقى أن نقول إن النص لا يتحدد معناه، ولا هويته بشكل نهائي مكتمل، كما أن التلقي لا يمنح النص معناه وقيمته دفعة واحدة، وإلى الأبد. فكلاهما؛ النص والتلقي مرتبط بالموقف التاريخي الخاص، وهما محددان بالسياق الثقافي المعيّن. وقد يكون للتلقي الأول للنص - من منظور ياوس - أهمية تاريخية في " تاريخ الأدب "، لكنه في نهاية الأمر لا يعدو أن يكون أحد أشكال التحق الممكنة لنص هو دائماً عرضة لتأويلات شتى، وقراءات متباينة، وتحقيقات غير متناهية.

[1] - روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 65.

● لقد ظهرت دراسة مارك ڤونتار " نجمة لكاتب ياسين دراسة في البنية الشكلية للرواية " لأول مرة عام 1975، وصدرت في طبعة ثانية عام 1985، وهي التي سنعتمدها في البحث. وينبغي أن نشير إلى أننا في الترتيب التاريخي لقراءات القراء أخذنا بتاريخ الطبعة الأولى لربط الدراسة بالفترة التاريخية التي ظهرت فيها. (يراجع التقديم الذي وضعه الباحث: Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, edl'Harmattan, 1985).

●قراءة مارك ڤونتار (Marc Gontard)●

ـ نجمة رواية ثورية:

لقد تمحورت دراسة القارئ " مارك ڤونتار " حول العمل الروائي نجمة فهي تمثل حسبه " مركز الحركة الإبداعية وتخفي كل مفاتيح العالم الأسطوري (الخرافي) عند كاتب ياسين، أما الأعمال الأخرى (المضلع النجمي مثلاً والمسرحيات المختلفة) ليست إلا تطوراً فرعياً وحلقات تابعة للمصدر الأصل (نجمة)، فهذه الأخيرة هي قلب الأعمال.."[1]. وتبدأ الرواية في شكلها الأول كقصيدة شعرية نُشرت بعنوان " نجمة أو القصيدة أو السكين " في 1948●، ومثلما يرى القارئ، فهذا النص الشعري هو في الحقيقة البذرة والجذر الأصلي لكل الأعمال الإبداعية للكاتب. وهذه علامة من علامات الانكسار في أفق انتظار القارئ الذي يظهر إعجابه تجاه هذا الخلق الإبداعي بين الشعر والرواية والمزاوجة بينهما إذ كيف تتحوّل القصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين " إلى رواية، وتظهر في المسرح، تصبح النواة الأم لكل أعمال كاتب ياسين ؟ وما هو السر في كون رواية نجمة الرواية الوحيدة التي قُرِئت أكثر في العالم؛ من الولايات المتحدة إلى الاتحاد السوفياتي (روسيا حالياً). وكان هذا سبباً كافياً في تركيز القارئ في قراءته على هذا النص دون غيره من النصوص، فهو النواة الأم لكل الأعمال الأخرى.

ترتسم صورة نجمة في ذهن القارئ منذ الوهلة الأولى على أنها الإبداع السحري الذي لازم خيال كاتب ياسين، وشكّلت بهذا الإحساس نوعاً من الدهشة، حيث تزعزعت المعايير، وأسس القراءة السابقة، وهي المرأة القريبة البعيدة في الوقت نفسه، والجذابة العدوانية، والمشهّية الممتنعة التي تقوم على مبدأ الغموض والإبهام، والتي تعبر عن الواقع الحي للمجتمع الجزائري.

وترمز نجمة إلى صورة الجزائر المستعمَرة في سنوات 1946، وإلى الوطن الذي يبحث عن أصله وهويته. وتمثل عودتها في ثنايا القصة المتخيلة إلى القبيلة في الناظور دلالة على الرغبة في الارتباط من جديد بالماضي العربي الإسلامي للجزائر، واسترجاع تاريخها القديم. كما يفسّر القارئ مسألة تنافس الأصدقاء في الحصول على نجمة في أحداث العالم المتخيّل، بصورة الأحزاب الوطنية في نضالها من أجل استقلال الجزائر.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 15

●عنوان القصيدة الأصلي هو: Nedjma ou le poème ou le couteau

وقد كان تأويل القارئ وتفسيره لرموز نجمة مختصراً جداً لا يتعدى ما قيل سابقاً، ويستدل بحديث كاتب ياسين في إحدى محاضراته بأنه " لا ينبغي أن نذهب بعيداً مع الرموز.. فالرمز هو دائماً هش ضعيف.. وإذا بحثنا عن التفسير الحرفي وراءه فبالضرورة سيتهدم.. ولا ينبغي أن نحفر كثيراً في عمقه، ولا يجب أن نرجعه حقيقة بسيطة وإلا لن يصبح رمزاً "[1]. لهذا أخذت قراءته للرواية المنحى الشكلي البنائي، حيث يرى أنه المنفذ لفهم النص واكتشاف دلالاته وأبعاده العميقة.

هكذا، فقد تمحور سؤال القراءة حول البنية الشكلية للنص الروائي، خلافاً لما رأيناه في القراءة السابقة، إذ تتغير سيرورة القراءة. ويحاول القارئ " ڤونتار " تفكيك البنية الروائية، ومعرفة كيفية انبنائها ودراسة دلالتها وأبعادها الجمالية. لهذا نتساءل عن مدى تجاوب أفق انتظار القارئ، والتجربة الروائية عند كاتب ياسين، وكيف تفاعل النص والمرجعية السياقية للقارئ، ما هو رد فعل القارئ تجاه هذا البناء الشكلي مقارنة بالبنية الروائية المألوفة في الأدب الأوربي ؟ ولماذا البحث عن الدلالة وراء البنية ؟ وما هي أبعاد القارئ من ذلك ؟

يتمظهر لنا من خلال هذه الدراسة انبهار واندهاش القارئ (ڤونتار) من العمل الإبداعي " نجمة "، حيث يستنتج من البداية مدى تميّز هذا النص وتفرده، وإنه ينبغي أن" يصنف هذا العمل الإبداعي دفعة واحدة وعلى الفور ضمن الأدب الطليعي "الأدب المجدد" (l'avant- garde) في الرواية العالمية، وهذه إشراقة عبقرية نوعية لكاتب ياسين "[2]. ويعتبر الأعمال السابقة (المكتوبة بالفرنسية) كتباً تدخل في علم الفولكلور والإثنوغرافية (ethnographique) التي تبحث في عرق الشعوب.

كما ترث الرواية المغاربية (المكتوبة بالفرنسية) كل التقاليد الأدبية التي تصنف ضمن تقنيات الواقعية، دون أن يحدث أيّ تجديد من أيّ نوع كان، وينبغي الانتظار إلى سنة 1962 مع الكاتب " محمد ديب " الذي تجاوز الطريقة البلزاكية (balzacienne) ويضع عمله الرائع " من يتذكر البحر "(qui se souvient de la mer). ويلتحق بكاتب ياسين من خلال بنيته للخطاب، وباتجاه الرواية الجديدة الذي كان لا يزال في بدايته.

---

[1] ـ محاضرة قمها كاتب ياسين في الجزائر العاصمة سنة 1967.

[2] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, p 15

ويعتبر نجمة رواية ثورية (révolutionnaire)[1]، على الرغم من أن الأثر السياسي فيها قليل، وذلك راجع إلى الجانب التقني الذي يشكل ثورة، إذ عرف الروائي كاتب ياسين كيف يخضع البنية الروائية ويجعلها تتجاوب مع هدفه النضالي. فهي من بين الروايات والأعمال الإبداعية الأولى التي تلتزم بعمق المسار الثوري الذي ينتهي بتحقيق استقلال الجزائر. وهنا تكمن المفارقة، حيث يدافع الكاتب عن فكرة النضال عن طريق البنية الروائية التي تصبح هي أيضاً ثورة " وهذا هو الفنان الحقيقي، إذ ما هو الفن إذا لم يكن كتابة تعلن معناها الحقيقي "[2]. نتبيّن من هنا الخرق الذي خلقته رواية نجمة في أفق انتظار القارئ، وحيث تزعزعت تجربته الأدبية السابقة، واضطربت مرجعيته الإبداعية، وقد تعوّد القارئ الفرنسي على النموذج الروائي الكلاسيكي.

ولا ينتظر أن تحمل الرواية المغاربية والجزائرية بالخصوص، التغير في مجال الإبداع الروائي، وتحدث نجمة حسب رؤية " مارك ڤونتار " الثورة على المستويين، فهي قوة تنادي بالثورة والنضال ضد العدو الفرنسي، وثورة في بنائها على النموذج التقليدي. وتتجاوب البنية الروائية وتتفاعل مع البعد الثوري، وهنا تكمن الإبداعية في الكتابة، وتظهر فنية الكاتب. وهكذا " تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على التواصل التاريخي لقرائه، وإن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة افق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، وإن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد "[3].

لقد جاءت هذه القراءة، إذن، في قالب شكلي محض، وحملت أسئلة جديدة مقارنة بالقراءة السابقة. وحاول " مارك ڤونتار " تفكيك البنية في نص رواية نجمة، ومعرفة كيفية تشكلها، ودراسة دلالاتها العميقة وأبعادها النصية. وقد استوقفته أثناء التحليل التقنيات التالية:

---

[1] ـ يراجع: المرجع نفسه، ص 16.

[2] - Marc Gontard, Nedjma de kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, p : 16

[3] ـ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2001، ص: 47.

أ) البنية الزمنية:

ينبني النص الروائي نجمة حسب القارئ " ڤونتار " على بنية زمنية صعبة، غير مألوفة مع الأعمال الأدبية، ومع الروائيين في تلك الفترة التاريخية، حيث تعوّد القارئ مع الأجيال الماضية " أن تنتظم الأحداث كرونولوجياً، وتتحقق راحة المتلقي واطمئنانه وحتى في استرجاع الماضي فيندمج طبيعياً مع كرونولوجية الأحداث "[1].

وتتكسر القاعدة مع رواية نجمة بسبب الاضطراب والفوضى القصوى التي اعتمدها كاتب ياسين في خطابه، بتكراره المشاهد السردية نفسها، وتكرار الأماكن والحقب التاريخية، وتداخل الأصوات الساردة، والشخصيات. ويظهر النص في صورة مجزأة، مشتتة وغير منسقة.

ونصل إلى نتيجة أولية تُظهِر الفجوة التي حدثت بين شفرات الإنتاج (النص)، وبين شفرات التلقي، وعدم الانسجام بين الأفقين. وهنا تتمثل قيمة الأدب الحقيقي في كونه منحرفاً عن الشفرات الراسخة[2]، والمرجعية السياقية المألوفة في القراءة السابقة.

ويرى الباحث ڤونتار أنه لإدراك هذا العمل بالمنظور التقليدي يوجب إحداث نوع من التنظيم والترتيب في النظام الزمني الذي يبدو معقّداً ومبهماً، والغريب أيضاً أنه دائري (circulaire). وينبغي المقارنة بين " الزمن الروائي " - الترتيب الذي اختاره الروائي لرسم الأحداث - وبين " الزمني الواقعي " مثلما ستظهر بعد إعادة ترتيبها كرونولوجياً. وبتوظيف المعطيات الأولية للتقسيم الهندسي للخطاب يصل إلى أن نجمة تعدّ نموذجاً تناظرياً وتماثلياً (symétrie) في تركيبها، ومُشكَّلة في إطار ثلاثي، إذ تتكوّن من ستة أقسام، وينقسم كل واحد إلى اثني عشر فصلاً, وللإشارة فقد ضعّفت الأقسام الثلاثة (الفصول الثالث والرابع والسادس)، وبالتالي يصل عدد فصولها إلى مئة وثمانية(108) فصول، وهي ليست متساوية في الطول، حيث تتراوح بين ثماني صفحات إلى نصف سطر. ولا يوجد تفسير لهذا التكرار والتضعيف (récupération) في أقسام الرواية.

---

[1] - Marc Gontard, Nedjma de kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, 19

[2] ـ جاك لينهاردت، نحو علم اجتماع للقراءة، ضمن كتاب: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان 2007، ص: 258.

ويعتبر هذا التقسيم غير العادل للفصول أمراً شاذاً، وانحرافاً في محيط يطالب بالتوازن. وهذا للتقسيم الرياضي (mathématique) للعمل الإبداعي على المستوى الطباعي، هو بمثابة وضع معادلة هذه السمة الدائرية (circularité) في الخطاب.

ويتتبع القارئ كل مقاطع الرواية، والحركة الزمنية، والتقاطعات، والتداخلات فيما بينها. ويستنتج أن نص كاتب ياسين - ولا مبالغة في ذلك - ينفتح وينغلق ليصنع الزمن الدائري[1](duréecirculaire) كسمة تُميِّزُه.

ويوضح الباحث برسم تخطيطي[2] هذا الفضاء الزمني المنفجر، ويُظهر بطريقة كاشفة هذه الالتواءات المدهشة، مقارنة بما كان مألوفاً في السرد التقليدي، فيعد هذا الخطاب المعقد المختلط خطاباً نادراً في الساحة الأدبية. ويتسم بالفوضوية (chaotique)، والتعقيد الذي يدعو إلى الضجر والنفور من القراءة.

ويشير القارئ أيضاً - في مناقشته بنية الزمن - إلى عنصر " العقدة "(intrigue) في نص الرواية على أنها ضعيفة جداً، لا تتعدى حدث انتفاضة سطيف، وحدث التجمع في عنابة مع نجمة، وكذا مشهد الحظيرة، ويمكن أن نضيف حدث ذهاب رشيد مع سي مختار إلى الحج وإلى الناظور. فلم ينْبَنِ النص على الانقلاب والتغير الفجائي لوضع الشخصيات وهذا يحيل - وبطريقة غير مباشرة - على أن البنية في رواية نجمة هي الأساس المحوري لبناء الدلالة، فهي بنية محرضة للمعنى. ولم يهتمّ الكاتب ببناء الحدث في حبكة محكمة، وقد أدت البنية دوره بفعالية كبيرة.

نتبيّن من هنا هذا الخرق الذي أحدثه النص الروائي في أفق انتظار القارئ، وتأكدت دهشته من هذه التجربة الروائية الجديدة، وخروجها عن المألوف في ذهن القارئ الفرنسي. وتظهر علامات عدم استيعابه لهذا الأفق من خلال تحليله البنية الزمنية، وإظهار مدى صعوبتها وتعقيدها، وأنها بنية فوضوية دائرية نادرة (anecdote) تثير الضجر والنفور في القارئ والاندهاش والانبهار من جهة ثانية.

---

[1] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman ,p: 32

[2] - المرجع نفسه، ص: 37

ب ـ **بنية السرد:**

يذهب " مارك ڤونتار " إلى أن كاتب ياسين قد تجاوز الطريقة التقليدية في البناء السردي، وإذا" تحملنا القراءة في رواية نجمة إلى عالم روائي شاذ (insolite) مخالف للمألوف، حيث يلغي القانون التعاقدي (conventionnel) للخطاب. وتضطرب البنى السردية التي تتمرن على تقنية جديدة في الفن الروائي "[1]. وانبنى السرد على لسان الشخصيات فاسحاً المجال لضمير المخاطِب " أنا " بتوظيف تقنية المونولوج الداخلي، والسرد الحواري، ومذكرات الشخصية، وتجاوز فكرة سيطرة صوت الكاتب، على أنه خالق العالم الروائي مركباً ومعقداً، حيث تتولى أربعة أصوات مستقلة عملية الحكي، لكن الكاتب يبقى حاضراً، وصوته المحايد غير الذاتي ينتقل بين مختلف الأصوات الساردة في الخطاب.

يرى القارئ أن السرد في هذا النص يقوم عل درجات مختلفة، فينتقل مستوى السرد من الخطاب المنفرد (démiurge) للروائي الذي يحكي لقارئه حكاية يكشف له كل دواليبهابالتدرج، ويستبدل بسرد معقد ومركب (narration complexe) تتولى فيه خمس شخصيات؛ أي كلمة الكاتب غير الذاتية، والشخصيات الرئيسية الأربع ذات الأصوات المستقلة التي تتقاطع وتتكامل في الوقت نفسه، وتنتظم فيما بينها في تناسق وإيقاع خاص في هذا الخطاب.

وتعمل هذه التقنية الخاصة في السرد على إظهار سلسلة من العلاقات الجديدة بين الروائي وقارئه. والقارئ مطالب بالتخلي عن سلبيته (passivité) لحل عقدة الخطاب، وكذلك العمل على استجماع مختلف وجهات نظر كل الشخصيات، وتكون بهذا قراءته فنية (lecture artistique) حقيقية، بحيث لا تفهم إبهامية الخطاب وانغلاقه (l’hermétisme) إلا في ضوء هذه العلاقات الجديدة،" فالقارئ ضروري لإنتاج المعنى، ولكنه مقيّد بالنص تماماً مثل ضرورة الماء الساخن لصنع الشاي..."[2]. لهذا فالمهمة الأولى لقارئ نجمة هي تحديد الشخصية التي تحكي، على الرغم من أن عملية تحديد " أنا " المتكلم يتم غالباً بعد قراءات عديدة. فمثلاً في القسم الثالث للرواية ينتظر المتلقي إلى بداية الفصل الرابع لينكشف الصوت المتكلم، وهذا يؤدي إلى اللبس والارتباك

---

[1] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, p :43

[2] ـ روبرت كروسمان، هل يكوّن القراء المعنى ؟ ضمن كتاب: القارئ في النص، ص: 83.

● تجدر الإشارة هنا إلى أن الناقد مارك ڤونتار ـ على الرغم من توجهه البنيوي ـ لا يفرق بين الكاتب وبين السارد، ونجده يُدخِل الكاتب كعنصر في العملية السردية، ولا ينظر إلى النص بمعزل عن الكاتب، وعلى أنه يقع خارج النص.

بسبب التداخل بين مختلف الأصوات الساردة، والحوارات خاصة عندما يبقى الكاتب• محايداً ممتنعاً من كل تفسير ممكن، كتقاطع صوتين ساردين، وتداخلهما، كصوت لاخضر مع الطفل " ابن الخباز "[1]. فإذا كانت الكلمات الأولى للطفل فالثانية هي بصوت لاخضر الداخلي.

ويفسر مارك قونتار ظاهرة التداخل بين المتكلمين وبين الحوارات الداخلية كنتيجة من نتائج الخيال الموضوعي (fiction objective) عند كاتب ياسين، حيث تحمله هذه التقنية إلى تغيير البنية التقليدية لوجهة النظر، فتستقل كل شخصية بوجهة نظر تجاه الحدث منفردة عن الشخصيات الأخرى وعن وجهة نظر السارد.

هكذا فقد أحدثت التقنية السردية لكاتب ياسين الاضطراب في الصيغ المألوفة لوجهة النظر، حيث يقابل القارئ عدة رؤى في تبئيرها للأحداث نفسها وتبئيرها المتبادلة. ويحدث التفجير في المنظور السردي، فيأتي حدث وصول الأخضر إلى عنابة مثلاً بعدة وجهات نظر، وهي منظورات من أجل الإحاطة بالشخصية والحدث.

وتعدّ استقلالية وجهة النظر سبباً في خلق نظام من اللبس والإبهام والشك يزيد في انغلاق الرواية وإبهامها[2]. وهذه المحاكاة الصوتية المحيّرة (déroutante)، يؤدي إلى تشكيل شبكة حقيقية من التعاقبات والتناوبات والشكوك التي على القارئ وحده حلّها. فـ".. المؤلفون يكوّنون المعنى (ما دمنا نواصل إصرارنا على أنهم يجب أن يكوِّنوه)، ولكن كثيراً منا يجد ضرورة ملحة للقول: نعم القراء يكوّنون المعنى "[3]. ويبقى المعنى في رواية نجمة مع غرابتها ينتظر القارئ " كقوة تاريخية مشاركة في الإبداع تمدّ العمل بطابعها الديناميكي "[4]. ويصل هذا الأخير إلى خلق المعنى وفك رموز النص، وتحديد دلالاته العميقة، وعمل كاتب ياسين حسب " ڤونتار " عمل غير مستكمل (inachevé)، وخطابه هو تصور تخيلي خادع، وأكثر من هذا فهو زلزال على صعيد الكتابة.

يتمظهر لنا بشكل واضح عدم الانسجام بين أفق القارئ، وبين تجربة الكتابة عند كاتب ياسين في انحرافه عن المألوف، وعن المرجعية الأدبية آنذاك، وهذا ما أحدث الاضطراب في ذهن

[1] - voir : Kateb Yacine, Nedjma, p : 51
[2] - Marc Gontard, Nedjma de kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman, p :56
[3] ـ روبرت كروسمان، هل يكوّن القراء المعنى ؟ ضمن كتاب القارئ في النص، ص: 193.
[4] ـ خوسيه ماريا بوثوليو إڤانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب القاهرة 1992، ص 129.

المتلقي الذي لم يستوعب هذا التطور الذي حدث في تقنيات الكتابة الروائية، واعتباره الأمر شاذاً واضطراباً وفوضى وإبهاماً وغرابة. فكل هذا يحيل على عدم تجاوب القارئ وعدم تقبله هذا التغيّر، على الرغم من الإعلان عن إعجابه وانبهاره بعبقرية المبدع في أحيان عدة، واعترافه بالجديد الذي تحمله رواية نجمة، دون غيرها من الروايات العالمية.

ج) هندسة الفضاء الزمني:

يعود القارئ " ڤونتار " مرة ثانية إلى عنصر الزمن، ويبحث في الدلالات التي يحملها في النص، ومعرفة الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية التي يحيل عليها. ويبحث في الميزة الدائرية للزمن ومعناها، بحيث يدور الزمن في نجمة حول نفسه، وينغلق حائراً أمام الحاضر الذي ليس له مستقبل. وفي هذه الهندسة المتميزة (originale) تكمن جدارة كاتب ياسين وفضله، من خلال كسره الترتيب المنهجي المنطقي (الديكارتي cartésien) للخطاب، وتعويضه بنظام يقوم على اللامنطق، وهذا ما يؤدي إلى النجاح الاستثنائي والرائع لرواية نجمة[1].

وتتشكل هذه البنية الجديدة للزمن بتأثير عاملين نفسيين أساسيين هما: الذكريات والشعور المتسلط (l’obsession). فرواية نجمة هي قبل كل شيء رواية ذاكرة (mnésique)، كما تمثل ذلك عند فولكنير. ويتساوى حجمها الحقيقي مع حجم الذاكرة. ولتحليل هذه الظاهرة عمد الباحث ڤونتار إلى تتبع زمن الدرجة صفر (le point zéro) بالنسبة للشخصيات الأربع، ووصل إلى خمسة مستويات حالية تشير إلى توظيف الحاضر، وأن أغلب فترات الخطاب تحدث في الماضي.

يتحدد حاضر شخصية " لاخضر " - الأقل صعوبة بتحديده - وهو في طريقه إلى السجن، بعد اعتدائه على السيد " إرنست "ن ثم يعمل على التذكر والعودة إلى أحداث المظاهرات، وإلى طفولته ويوم وصوله إلى عنابة. ويمكن تحديد درجة الصفر لمونولوج " مراد " - ويطرح دائماً التعقيد - بوجوده في السجن بعد شجاره مع رشيد حول السكين، ثم يفتح المجال على الماضي.

وكذلك يمكن أن نموضع حاضر رشيد في السجن أيضاً بعد شجاره مع صاحب السيارة، وهناك يتشاجر مع مراد (السجن). ونجد أيضاً حاضر رشيد في الفندق مع المحششة عند عودته من الحظيرة. وهذه الأحداث كلها تنتهي في الماضي، لكن تواجده يبقى مع الكاتب الصحفي فقط،

[1] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman ,p 65

هو الحاضر (رشيد)، بينما لا يتحدد حاضر مصطفى، فهو مرتبط بمذكراته التي تكتب يومياً، وتتواصل الكتابة في الحاضر.

من هنا يصل الباحث إلى أن الرواية تقوم على ما يسمى بالزمن السلبي (tempsnégatif)[1]. وتسهم تقنية " الفلاش بك " في ظهوره كخاصية في الحركة الأساسية لفعل السرد، حيث انطلاقاً من " النقطة الصفر "(مشهد الحظيرة) تعمل الشخصيات الأربع على استرجاع الزمن الماضي على مستويين: مستوى قصة نجمة وعشاقها الأربعة؛ وقصة نجمة رمز الجزائر، والبحث عن الجذور والأصول.

ويولّد هذا التجزيئ للأحداث(fragmentationdel'évènement) ما يسمى "بالزمن السلبي "، إذ يتأرجح الخطاب من خلال هذه الانقطاعات المتواصلة للترتيب الزمني من الحاضر إلى الماضي، ثم الماضي البعيد والبسيط... ويمكن تفسير وتأويل هذا الحضور الدائم للزمن السلبي، وللذاكرة في الحاضر على أنها نوع من استحالة الحياة - حسب القارئ ڤونتار - وكأن الواقع الحاضر لا يطاق ولا يحتمل. فيحضر مجزأ ومقطّعاً إلى جزئيات صغيرة، ويتأكد ذلك بالعودة الدائمة إلى الماضي الذي يعني الهروب من الحاضر كأنما هو الملجأ. فالعودة مثلاً إلى الطفولة كفضاء يحمل الحنان والدفء الإنساني، وهو عالم مستقل عن حوادث الحياة المبتذلة، وعن ضغوطات المحيط الخارجي، وكل الحاضر. ويحمل هذا الرجوع إلى عالم الطفولة دلالة الهروب إلى الملجأ الحلمي(refugeonirique)[2]. ويعدّ هذا الحضور الغالب للماضي أيضاً متنفساً وإرادة تحرر من هذا الواقع.

كما يعتبر البحث عن الماضي في الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، والبحث في التاريخ، والأصول أساساً لإعادة بناء الوطن، بحيث تعود الذاكرة في رواية نجمة إلى تاريخ الجزائر القديم؛ إلى عهد يوغرطة، وإلى الرمز الأسطوري " كبلوت " للبحث عن هوية الجزائر الثقافية والتاريخية. ويتكرر الإخفاق بين الماضي والحاضر، بين إخفاق المظاهرة في سطيف، وإخفاق تجربة الحظيرة، وتشتت الأصدقاء، مثلما أخفق يوغرطة في تحرير نوميديا، وتشتت القبيلة وتدميرها. وتتكرر مأساة نجمة بالأصدقاء، تأسيّاً بمأساة أمها التي قد فجّرت الجيل الماضي.

---

1 - المرجع نفسه، ص: 70

2 - يراجع المرجع السابق، ص: 81

هكذا، يتدفق الماضي في الحاضر من خلال الذكريات المتواصلة، لكن " الشعور المتسلط "، والجانب العميق يمنعان الحاضر من المرور، ويوقف الزمن في سيرورته، وذلك بعودة الصور نفسها. وبالتالي ينبني الزمن الدائري الذي تقوم عليه البنية الهندسية للخطاب " وتعكس حركة الدوران والدائرية فكر كاتب ياسين الذي يور حول نفسه ". ومن هنا يمكن القول إن الدلالة الحقيقية لرواية نجمة تكمن في بنيتها الديناميكية [1].

ويذهب القارئ في دراسته التأويلية لصورة نجمة إلى أنها صورة ثنائية القطب (bipolaire)[2]، وأن التصور الخيالي فيها له أصول تتعلق بالجنس(sexuelle)، بحيث تجمل نجمة وعلاقتها بالشخصيات الأربع غموضها، وإبهامها في الإحساس، فيحلم بها كعشيقة مثالية. لكنها تبقى الأخت المحرّمة، إذ إنها تنتمي إلى نفس الشجرة الطوطمية(totémique) العائلية للأخضر ومصطفى ومراد ورشيد، وهذا ما يجعلها محرّمة، وامتلاكها هو ارتكاب زنى المحارم (inceste)، وتحطيم المقدس (منع الزواج بالأخت)، وبالتالي التعرض للعقاب المأساوي لأدويب.

كما يلتمس القارئ " ڤونتار " سمة الدائرية أيضاً على مستوى الأحداث بعدما تتبعها على مستوى البنية، فشخصيتا لاخضر ورشيد وتنقلهما وترحالهما المتواصل يترجمان صورة الدائرة، فهما قد عرفا قلق الترحال وعودتهم الدائمة إلى نقطة الانطلاق. وتتجلى أيضاً في صورة رشيد وضياعه وترحاله المنغرس في لاشعوره، وهو يماثل حسب القارئ صورة عقدة أوديب، فهو الذي قتل أباه، وعشق أخته نجمة دون علم بذلك، ويماثل في مصيره " أنتيجون " حيث يحمل لعنة " ارتكاب المحارم ". وإذا كان عقاب أوديب هو الترحال في الضلال (وهو أعمى)، فكذلك حُكِم على رشيد تضييع حياته في الشرب، وملازمة المحششة في الفندق.

وبهذا، فصورة نجمة تعكس جهنم مزدوجة، فمن جهة الاحتلال، ومن جهة أخرى عقدة أوديب، إنها متاهة(labyrinthe)[3]، ومضللة في أسلوبها، وهو أحسن وصف يمكن أن نضعه لكاتب ياسين. فزمانها دائري والشخصيات تدور حول نفسها، وهذه الصورة تُعدي كل أعماله الإبداعية (الجثة المطوقة، المضلع النجمي...).

---

[1] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman ,p 86

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 91.

[3] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman ,p 96

إن تشبيه هذا المبدع بأصحاب الرواية الجديدة (ألان روب غربيه، وجيمس جويس، وفولكنير...) أمر فيه نظر، إذ إن كاتب يحمل في إبداعه غاية الواقع وقضية الوطن قبل الشكل، عكس هذا الاتجاه الفني الجمالي المحض.

يخلص ڤونتار في الأخير ويقول: يجب أن نعترف أن البنية خاصة هي التي تؤسس قيمة هذا العمل الإبداعي (نجمة)، لأن هذه البنية تترجم بطريقتها الزلزال الأنطولوجي في الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين. ويمثل انبناؤها على الغموض، وإثارة الشك وعدم اكتمالها فهي رواية تنادي إلى الثورة، وبالتالي عرف الكاتب كيف يخلق بنية تصبح علامة بنية تحمل في طياتها دلالة النضال والمقاومة, وهنا يمكن تميّزها وأصالتها العميقة، وهي رائعة من الروائع الإبداعية (chef-d'œuvre)[1]. وقد كان لها تأثير كبير وأهمية على الرواية المغاربية، ووعيها بضرورة التجديد في بنية الكتابة الإبداعية.

يتجلى لنا من خلال هذه القراءة إذن مدى انبهار القارئ مارك ڤونتار من جهة بنص رواية نجمة، ودهشته وحيرته من جهة أخرى، تظهر عدم استيعابه للأفق الجديد الذي تصنعه الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين، وذلك بإظهار صعوبة رواية نجمة وتعقيدها، وخروجها عن المألوف، وعن قواعد الكتابة الروائية في أوربا، سواء على مستوى الشكل من خلال بنية الزمن، وتنظيمه الدائري الذي يعكس الفكر الداخلي للكاتب، وإحساسه بمرارة الحاضر والهروب إلى الماضي كمنفذ لتحقيق راحته. ثم بنية السرد وخصوصية المنظور السردي، وتعدد الأصوات الساردة التي خلقت نصاً مبهماً من الصعب تتبع أحداثه.

وعلى مستوى المضمون، فقد احتار القارئ من انبناء الرواية على عقدة ضعيفة جداً، لا تعكس بنيتها الشكلية المعقدة والنادرة، كما انكسر أفق انتظاره عندما أسقط مرجعيته الثقافية وخلفيته الفكرية على نص نجمة، وتأويله موضوع البحث المتواصل عنها بقضية زنى المحارم، وارتباط صورة رشيد بعقدة أوديب في الميثولوجيا الإغريقية، وأنه أصيب بلعنة الآلهة.

[1] - Marc Gontard, Nedjma de Kateb Yacine essai sur la structure formelle du roman ,p 112

وبهذا وجد ڤونتار المنفذ لطرح هذه القضايا التي تتعارض مع أبعاد الثقافة المغاربية والجزائرية الإسلامية، حيث فسّر فكرة الزواج بين أفراد القبيلة الواحدة، وتنافس الأصدقاء الأربعة علة نجمة، بمثابة ارتكاب زنى المحارم -فالأخت محرّمة على أخيها -

ويمكن تأويل رد فعل القارئ تجاه هذا الموضوع بعدم انسجام أفق انتظاره الاجتماعي الثقافي مع أفق النص، وافتقار الباحث وعدم معرفته الخلفية الثقافية المغاربية، لهذا جاءت رؤيته خاضعة للسياق الثقافي الأوربي، وتحددت رواية نجمة في هذا الأفق، وانسلخت عن مناخها الثقافي الحضاري المغاربي. وهنا يكمن الانكسار والخرق في أفق الانتظار.

لكن، هذه القراءة مع مارك ڤونتار، قد استطاعت فتح مجال الحوار مع الكتابة الإبداعية لكاتب ياسين، وحاولت الوصول إلى الكشف عن الأسئلة التي طرحها الكاتب في رواية نجمة، وحاولت إظهار أفق هذه التجربة الروائية الجديدة، و" القراءة المثلى والمنتجة هي القراءة التي تنزاح عن القراءات السابقة التي أعطت دلالات معينة للنص وإلا كانت مكررة وغير منتجة، بهذا الفهم تكون كل قراءة جديدة لنص، إعادة كتابة له، لا تماهياً معه "(1). وبالتالي فقد أسهمت هذه القراءة في سيرورة إنتاج المعنى على امتداد تاريخ التلقي.

●قراءة جاكلين أرنو (Jacqueline Arnaud)●

تتدرج قراءة " جاكلين أرنو " ضمن الاتجاه النفسي الاجتماعي، بحيث تقرأ الباحثة أعمال كاتب ياسين المختلفة (الشعر، الرواية، المسرح) في ضوء المناخ الاجتماعي والثقافي التاريخي لشخصية كاتب ياسين، وتعمل على توظيف عناصر سيرته الذاتية في تحليل نصوصه وتفسيرها. وتبحث في كيفية تمثُّل حياة المبدع ومحيطه في أعماله الإبداعية، وتحاول إثبات علامات الشخص الحقيقي الواقعي في العمل الإبداعي المبني على الخيال, وهنا تتمظهر لنا وللوهلة الأولى هذه المفارقة بين أفق النص والأهداف التي حددها الكاتب وراء فعل الكتابة، وأفق القارئة التي ضيّقت مجال رؤيتها، وحاصرت فعل الإبداع عند كاتب ياسين سيرته الذاتية، إذ نتساءل عن جدوى النص

[1] ـ رشيد بنجدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت 1994، ص: 494.

● لقد قدمت الباحثة " جاكلين أرنو " دراسة ضخمة في موضوع الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية. وقد خصصت جزءاً كاملاً للكاتب: كاتب ياسين وأصبحت مرجعاً مهماً وأساسياً يُعتمد عليه في الدراسات الخاصة بالأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، وكذا الأبحاث حول كاتب ياسين في الجزء الثاني من الدراسة. يراجع: Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, tome II, le cas de Kateb Yacine, ed, publisud, France 1986.

الأدبي إذا انحصرت وظيفته في نقل حياة المبدع، وما وظيفة القراءة إذا توقفت أبعادها عند البحث عن كيفية تمثّل سيرة الكاتب في نصه ؟

لقد حددت القارئة " جاكلين أرنو " في مقدمة دراستها الخاصة بكاتب ياسين مجموعو ممن الصور، تُظهر فيها علامات الكاتب الشخص الحقيقي، وكيفية تجسيدها في العمل الإبداعي، وترى أنه يجب أن ننطلق من منطلق أن الشخصيات الشباب في النصوص تمثل كاتب ياسين الشخص، أو أقاربه أو أصدقاءه[1].

وتبحث القارئة في البداية عن " صورة الآباء "(figures des pères)، وترى من خلال رواية نجمة أنها تعرض ثلاث شخصيات تؤدي دور " الأب "، وقد مات اثنان منهما موتاً عنيفاً؛ وهما أبو " رشيد "، وأبو " مراد " و" لاخضر "، وهو سيدي أحمد، والثالث هو الوكيل المحامي " غريب " أبو " مصطفى "، ويموت بمرض السل. وقد وُصف في السرد بدقة أكبر، وتتجسد فيه المواصفات الأساسية للأب الحقيقي لكاتب ياسين. واللافت للانتباه - حسب القارئة - أن صورة الأب المقتول والموت العنيف تتكرر بشكل كبير في مسرحية الجثة المطوقة، وفي رواية نجمة•، بحيث يسرد مراد في الرواية كيفية موات والده " سي أحمد ". وتظهر الصورة نفسها مع " لاخضر " الذي يحكي في المسرحية مشهد موت والده ــ فهي صورة مماثلة ــ وهو أب منحل أخلاقياً، متعدد الزوجات، وقد عاش حياة الخطف والاغتصاب والفسق، وصيّع إرث الأجداد، ويعتبر أحد المتنافسين على المرأة الفرنسية، وكذلك أبو " رشيد " هو أيضاً ضحية هذه الأجنبية، وعاشقها الرابع، إلى جانب " المحافظ المتزمت المنافق "(puritain) والد كمال، إلى جانب شخصية سي مختار.

وتلتمس " جاكلين أرنو " في شخصية المحامي الوكيل " غريب " والد مصطفى الصورة المترجمة لحقيقة والد كاتب ياسين، فهي صورة تشابه الواقع، حيث يموت هو أيضاً بمر ض السل[2].

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص:13.

•تجدر الإشارة هنا إلى أن جاكلين أرنو لا تضع الحدود بين شخصيات كاتب ياسين في أعماله المختلفة. إنا تكرر اسم " نجمة " أو " لاخضر " مثلاً بين الرواية والمسرح والشعر، وتنظر إليها بعين واحدة.

[2] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 14.

ومثلما يبدو، فهناك ميزة مشتركة في أعمال كاتب ياسين، وهي الموت، وكأنه القدر المحتوم، حيث تعيش كل الشخصيات إحساس فقدان السند الأبوي، ويُعدّ هذا بمثابة الخيانة (فقد خانوا الأجداد)، وتيتّم الأبناء، وضاعت الحماية الأبوية.

كما تعود القارئة من خلال " صورة الأم "(image de la mère) وتربط صورة شخصية " لاخضر" وعلاقته بأمه " زهرة " في نص رواية نجمة بصورة كاتب ياسين، وهو يحنّ إلى طفولته وعلاقته بأمه. وتجمع بين شخصية لاخضر وبين الكاتب الشخص الحقيقي. وتظهر صورة الكاتب ممثلة في شخصية لاخضر، وهو يسترجع ذكريات الطفولة، وقصة حبه لأمه. ويتبيّن الإحساس العميق (الالتحاق بالمدرسة الفرسية)، والدخول إلى عالم الاغتراب، وبالتالي الانقطاع والابتعاد عن أمه[1].

وتظهر صورة الجنون (la folie) في رواية نجمة من خلال شخصية " وردة " أمّ مصطفى التي لم تستطع تحمّل سجن ابنها بعد المظاهرات، وكذا موت القسم الكبير من أفراد عائلتها في قالمة، وتفقد وردة عقلها وتقول جاكلين أرنو " هذه حقيقة حياة كاتب ياسين ونحن نعلم الكثير عن كاتب فهنا لا يوجد أي خيال "[2].

كذلك، تحضر صورة الأم المجنونة في مسرحية " الجثة المطوقة "، فأمّ " لاخضر " التي لم تتعرف على ابنها، وأيضاً أمّ مصطفى التي خرجت تبحث عنه في الشوارع. وهذا يحيل - حسب القارئة - إلى المأساة التي تعيشها الأم الجزائرية إبان الثورة. وتُظهر قدر الانتظار، والإحساس بالحزن والألم من الموت الذي يلاحقها في كل مكان. وتكرار موضوع " جنون الأم " ما هو إلا دلالة على هروبها (الأم) من الألم والإكراه. ولمّا كانت الصدمة قوية يأتي الجنون كحلّ وخلاص من العذاب والألم الفظيع.

ويتجلى إحساس كاتب ياسين بصورة الموت (la mort) وهو الذي عاش مشهد سقوط المتظاهرين، ومدى بشاعة العدو وعدوانيته تجاه أبناء الشعب، بحيث تتمثل صورة الكاتب في

---

1 - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 24

2 ـ المرجع نفسه، ص: 25

صورة مصطفى ولاخضر ورشيد و" سحابة الدخان "[1]. وكذا في شخصية لاخضر في الجثة المطوقة الذي يتخذ من الموت المنفذ والحل للدفاع عن الوطن، ومقاومة العدو، وكعلامة للنصر في المستقبل.

وتتأكد المأساة في حياة كاتب ياسين، وترتسم فكرة القطيعة (la rupture) في نصوصه الأولى ففي قصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين " يفسح الخيال الإبداعي المجال واسعاً أمام الكاتب لإحداث القطيعة واتخاذ الرمزية كمنفذ لتحقيق ذلك. ويتمظهر ذلك أيضاً في مسرحية الجثة المطوقة حيث وجد في الموت الطريق للقطيعة والحل السهل للهروب.

كما تقرأ " جاكلين " وراء شخصية نجمة صورة الجزائر، فهي الصورة الاستعارية (allégorique) للجزائر. فمثلما أُجبِرت نجمة، وأصبحت " عاهرة "(prostituée)• فكذلك تعيهرت الجزائر وتعاقب عليها الأعداء، واختلط دمها وزُرِع السمّ، وقُتِل الحب فيها، وضاع الأصل، لهذا تأخذ نجمة صورة الموت والخراب. وتظهر الشخصيات في الرواية، وكذا في نص المسرحية تنادي بالموت البطيء أو العنيف، لأن الجرح كبير والألم شديد، لكنه يبقى موت من أجل الحياة، إذ يُقتل الأخضر في " الجثة المطوقة "، لكن دمه يحيا في ابن نجمة " علي "وهو الأمل والمستقبل.

وتذهب الباحثة إلى أن أعمال كاتب ياسين المختلفة، تجسّد بشكل واضح فكرة العودة إلى ماضي الأجداد. وترى في فكرة القبيلة والجد كبلوت حقيقة ليست محض خرافة فهي قبيلة جاءت من إسبانيا، وهم عرب بني هلال، وتتواجد آثارها حالياً في الناظور بڤالمة، وهي منطقة معروفة بطيور العقبان والنسور. ويسبح كاتب ياسين في هذا العالم الخرافي الموجود في تقاليد المنطقة، وما يحمله طائر العُقاب من دلالات في الخرافة القبلية، فهو قوة ولعنة في مفهوم الأجداد.

وتعود جاكلين أرنو إلى الواقع، وتبحث عن اسم عائلة كبلوت، وشرعت في البحث الميداني[1]، واستجوبت الناس واستمعت إلى حكاياتهم الخيالية في كثير من الأحيان، بحيث تنقلت

---

[1] ـ سحابة الدخان (nuage de fumée) شخصية محورية في مسرحية " مسحوق الذكاء ". يراجع: Kateb Yacine, lapoudre d'intelligence, in le cercle des représailles, p : 73

• لم نصل إلى هذه الدلالة من خلال قراءتنا الرواية، ولم تظهر صورة نجمة " العاهرة " تماماً، بل هي سمة اتسمت بها الفرنسية أمّ نجمة التي تعددت علاقاتها الجنسية. أما نجمة فقد تزوجت بكمال مرغمة، وتنافس عليها كل من مصطفى، مراد، لاخضر ورشيد.

بين مناطق كثيرة من قالمة إلى الأوراس، وهدفها من وراء ذلك هو التأكد مما ذكره كاتب ياسين في عمله الخيالي، وتعتبره حقيقة تاريخية واقعية.

ومن هذا المنطلق تعارض القارئة النقد الذي يربط أعمال هذا المبدع بالثقافة الأوربية، وربطه " بالتقاليد الأدبية الفرنسية يعتبر خدعة وغش، والمضحك في الأمر أنه في كل نشر وتمثيل لأعماله نجد بعض من النقد الفرنسي - بدون شك لم يُشفَ بعد من فيروس الاستعمار - يؤكد أن هذا الكاتب الجزائري هو نتاج جميل للثقافة الفرنسية "[2]. وتبيّن أن المصدر الأول للإبداع عند كاتب هو سيرته الذاتية التي لم يعد النقد يوظفها في تفسير وتأويل النصوص الأدبية، بل انصبّ الاهتمام بالنص، وبجانبه الشكلي، وتقول إن "السيرة الذاتية ما هي إلا تمهيد أو استهلال وطباق لتحليل عمله الإبداعي بصفة عامة "[3].

هكذا إذن، يتجلى لنا أن قراءة " جاكلين أرنو " لا تنفصل عن السياق الثقافي والاجتماعي لكاتب النص، وأن أسئلتها لا تتعدى حدود علاقة النص بقائله، واكتشاف علامات حضور حياة كاتب ياسين في نصوصه الإبداعية، فهي لا تضع بين الخيال والواقع، وبالتالي ينحصر أفق انتظارها في هذا النطاق الضيق، ويتوقف سؤال بحثها على مدى انعكاس سيرة المبدع في كتاباته الإبداعية. ونصل من هنا إلى استنتاج أوّلي يُظهر عدم مسايرة أفق انتظار النص، وأفق انتظار القارئة الذي لم تستطع احتواء أفق هذه التجربة الجمالية للكاتب والتفاعل معها. وضيقت مجال الإبداع عند كاتب ياسين الذي حسبها توقفت وظيفته على التأريخ، فنتساءل ونقول: ما جدوى الإبداع إذا كان الهدف منه هو إعادة نقل الواقع ؟

تعمد " جاكلين أرنو " إلى دراسة أعمال كاتب ياسين المختلفة، وتبحث في مواضيعها وفي الدلالات التي تحيل عليها. وتستعرض في الفصل الخامس مثلاً الإبداع الشعري عند كاتب ياسين. وتذكر أن أول ما كتبه هذا المؤلف كان بعنوان " المناجاة "(soliloques)[4]. وتحمل هذه الأشعار

---

[1] ـ لقد خصصت الباحثة جاكلين أرنو قسماً كبيراً من البحث في هذا الموضوع واستعراض كل التفاصيل بحثها الميداني، واستجواباتها والحقائق التي توصلت إليها.(تراجع الفصول: الأول والثاني والثالث من الدراسة).

[2] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 143.

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 142

[4] ـ ظهرت هذه المجموعة الشعرية المناجاة (soliloques) في 1946، وقد عثر ـ حسب جاكلين أرنو ـ على هذه الأشعار عند أحد اصدقائه، وهي مقسمة إلى قسمين: " حسرة الروح الميتة "(regrets d'une âme morte)، و" غناء الذئاب "(lechant du loup).

موضوع صراع الشاعر المراهق بين انفعال الحب والالتزام السياسي، وكذلك قصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين "[1]. وتصفها القارئة بقولها:" بعض البيات منها جميلة جداً تعلن عن شاعر حقيقي، فهي غنية تستعرض فراق العشاق فهو موت من جهة وذهاب، وتعود صور الدم والموت والسكين في كل القصيدة"[2]. فالنص مأساة تبيّن الشاعر ضائعاً في اليأس.

وتتواصل المأساة في قصيدة " كبلوت ونجمة "(Keblout et Nedjma)[3]. وتتشكل القصيدة على سمة الحوار بين الشاعر ومخاطبته لنجمة فهي صورة جميلة عن المرأة النجمة التي تقع بين الظهور والاختفاء.

وينبغي الإشارة إلى عدم تعمق القارئة في تحليلها للقصائد الشعرية وقلة الاهتمام بالجانب الفني والشكلي لهذه الأشعار. وتركز القارئة رؤيتها واهتمامها بالبنية عندما تدرس مسرحية " الجثة المطوقة " التي تتبني على البعد التراجيدي اليوناني، والمسرح الكلاسيكي مع شكسبير. ونفهم من هنا أن تحليلها لا يخرج عن هذا النطاق.

لقد اتسمت المسرحية في نسختها الأولى التي نشرت في مجلة (esprit) سنة (1954-1955) بتقسيم وتخطيط مختلف، بحيث انتظم العمل في ثلاث حلقات؛ الأولى: تخصيص القسم الأول للنقاش الذي دار بين المناضلين بعد المظاهرة وهم يبحثون عن لاخضر؛ والثاني هو المواجهة بين الجزائريين وبين الفرنسيين: حلقة القائد ومارغريت، ورجوع إلى الوراء، إلى حدث التحضير للمعركة السياسية، السجن، وفي الثالث: مشهد احتضار لاخضر. ويبقى هذا التقسيم يحتكم إلى الاعتباطية المحضة، إذ يتغير هذا البناء عندما نشرت المسرحية في 1959• في المجموعة المسرحية " دائرة الانتقام ".

تدور الأحداث في المسرحية في خمسة أماكن مختلفة تتعارض بين الفضاء الحر للشارع حيث غُرست شجرة البرتقال رمز الشعب، والمقهى مكان عام مفتوح، وكذا الفضاء المغلق كمنزل الطاهر " زوج الأم " وبيت القائد، والسجن.

---

[1] ـ نشرت هذه القصيدة في جانفي1948في (Mercure de France).

[2]- Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 194.

[3] - Kateb Yacine, Keblout et Nedjma, revue Europe, N° 66, 29éme année, Juin 1951, pp : 27 - 29

ويلعب الكاتب على تقنية التزامن(simultanéité)[1] بفضل طريقة الأضواء الكاشفة التي تعمل على إضاءة جوانب المسرح؛ الواحد بعد الآخر. ويمثل مشهد السجن انفجار الفضاء الذي ينفتح على أفق خيالي واسع، وتعمل الأضواء الكاشفة على إظهار السجن من الداخل، وتظهر أصوات المناضلين وصداها من الخارج، والشعب حاضر على الخشبة. وترى الباحثة أن هذا الأسلوب مستمد من تقنيات السينما التي تسمح بالتزامن، والربط بين الحقيقة والخيال.

وترتبط الحبكة (trame)[2] في المسرحية بتناوب المشاهد الدرامية والتعليمية، وكذا المشاهد الغنائية، وهي متعلقة بالحوارات الداخلية للأخضر ونجمة، وهي حوارات غنائية ثنائية، أو متعددة الأصوات (تزاوج صوت لاخضر ونجمة، مقطع الأصدقاء الثلاثة؛ لاخضر، مصطفى، حسان) في السجن.

وتنتظم أحداث المسرحيةوفق الترتيب الكرونولوجي على الرغم من الرجوع إلى الوراء، واسترجاع الماضي، كيوم المظاهرة وكيفية التحضير لها، واسترجاع ذكريات الطفولة.

ويتخذ الحدث المسرحي اتجاهين: فهو ملحمة جماعية تستعرض معركة وقتال الجزائريين. وتبيّن بداية المسرحية هذه الجثث المبعثرة، والجرحى يوم المظاهرة. ومن جهة أخرى تُظهر مشهد " لاحضر " الجريح الذي يصارع الموت، وتحاصره من كل الجهات. وينفصل البطل هنا عن الحدث المباشر، ويطور دلالة عميقة من مفهوم الموت والحب والعقبات التي يمكن أن تحوّل الحياة إلى مأساة وتراجيديا.

هكذا، تتمحور المسرحية حول " لاخضر " وتنمو في اتجاهين: فهي ملحمة الدراما الجماعية حيث يُنظم البطل وأصدقاؤه للمشاركة في مسيرة التاريخ والتضحية بأرواحهم، كما أنها هي تراجيديا الفرد الذي يعاني ويصارع ظلم الحياة. وهنا تتكشف دلالة المسرحية (le cadavre encerclé). وترى جاكلين أنرو أنه عنوان فيه حشو(poléonatique) على الرغم من أن كل الوضعيات المشهدية تقريبا تحيل على أن الحصار جسدي، حيث يصارع لاخضر خطر الموت،

●ويمكن إرجاع هذا التغير الذي حدث في تنظيم المسرحية إلى احتمال مناقشة (Jean Marie Serreau) مخرج المسرحية واقتراحه لتعديلات تفتضيها الخشبة (يراجع: جاكلين أرنو في دراستها، ص: 221).

[1] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 222.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 222

وهو جثة تأجل موعد موتها (sursis) في ذلك الطريق المسدود حيث تبعثرت الجثث والجرحى، وكذا في غرفة مارغريت التي أحضرت "لاخضر" إلى بيت الضابط الفرنسي. وفي السجن حيث يهدده التعذيب والموت، وأخيراً موت أمام شجرة البرتقال، وقد طعنه (زوج أمه) الطاهر بسكينه.

هكذا يحيل الحصار على دلالة أخرى، حيث يكتشف " الأخضر " أن كل حياته طريق مسدود منذ طفولته. واللافت للانتباه أن الشكل الكلي للمسرحية ليس دائرياً مثل الدائرة، لكنه حلزوني لولبي(spiral)[1]، بحيث لو قبِل الأخضر الموت من أجل قضية شعبه منذ البداية سوف تنتهي المسرحية حينما بدأت. لكن كاتب ياسين أراد من بطله (لاخضر) أن يناضل بجثته، وهذا يعني أن المأساة هي مدة الاحتضار الممددة(المطوّلة) التي أوقفت، لأن لاخضر يريد إعطاء معنى لحياته، إذ يموت هذا الأخير بيد زوج أمه "الطاهر"، ويظهر المشهد غامضاً في نص المسرحية حسب القارئة. وبالتالي يحمل "لاخضر" دلالة تتجاوز حدود الفرد ليحيل على الشعب، وعلى الجماعة رمز الشارع. ويبقى منحى دور الأخضر يرتبط بتناقضات هذه الشخصية، فإيمانه الثوري بقضية الشعب في البداية، ثم استرجاعه للطفولة والإحساس بالموت تذكره بالإخفاق والانهزام.

ولا تنتهي المسرحية هكذا، بل تضاف دورة للدائرة اللولبية حيث تنفتح الآفاق على المستقبل والأمل في الغد مع شخصية الطفل " علي " ابن نجمة الذي يأخذ سكين.

كما يضع هذا النص المسرحي رسما للحالة السياسية الاجتماعية لبلاد المغرب الكبير, والكلمات الأولى للأخضر في بداية المسرحية تحيل على ذلك:" هناك شارع الوندال، شارع الجزائر، وقسنطينة... تونس أو الدار البيضاء ". بحيث يتمظهر التاريخ المأساوي الذي تعيشه هذه المنطقة أمام تعاقب الغزاة والأجناس المختلفة، وكأن التاريخ لا يتغيّر. فالحكم الفرنسي هو تكملة للحكم الروماني، مثلما تمثل ثورة البربر العرب مواصلة لثورة النوميديين، ويتكرر التاريخ، والمأساة لا تنتهي، ويستمر الماضي في الحاضر.

وترى القارئة وراء مسرحية الجثة المطوقة تراجيديا بالمؤنث، إذ تعيش المرأة في مأساة الاستعمار، وتتمظهر من خلال أم الأخضر، وأم مصطفى المجنونة، أمهات لا يفهمن معنى النضال السياسي، ولا يشاركن في فعل الكفاح والمقاومة. وتظهر وراء شخصية الأم المجنونة سيرة كاتب

[1] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 224.

ياسين الذي يحيل وراء هذا على أمه الحقيقية التي أصيبت بالجنون، ويندمج الخيال بالواقع في صورة متلاحمة. ومن ثَمّ يمكن تصنيف هذه المسرحية على أنها ملحمة بالمذكر (épopéeaumasculin)[1]، إذ يرتبط النضال بالشخصيات الذكرية من خلال جيل الشباب المناضلين ضد الاحتلال، وتحمل شخصية البطل المعنى العميق للمسرحية رمز التضحية والمقاومة، وفي الوقت نفسه فهو يوحي بشخصية كاتب ياسين وصراعه الداخلي النفسي، وهو بعيد يعاني الغربة.

يبقى أن نشير إلى أن القارئة انطلقت في دراستها للمسرحية من البنية ليس لغرض تفكيكها ومعرفة كيفية انبنائها، بل لتحقيق الدلالات التي تحيل عليها المسرحية. وفي تحليلها لنص رواية نجمة•، تصل القارئة إلى نتيجة أولية زعزعت رؤيتها، وحركت أفكارها الراسخة، وهي أن نص نجمة يمثّل " رواية قصيدة "(roman-poème). ويمكن قراءة فصولها كنصوص شعرية مستقلة[2]. وللوصول إلى دلالتها ينبغي التعمق في عالمها، والإبحار في أعماقها، والمشاركة في أحلام شخصياتها، واللغز الذي يبحثون تفكيكه، فهي معقدة وغامضة. وهنا يتضح عدم مسايرة أفق هذه التجربة الروائية مع أفق انتظار جاكلين أرنو•، إذ تصف هذه " الرواية القصيدة " على أنها الشكل المكثف، وأنها القصيدة التي تسمح للكاتب بتوصيل حدسه وشعوره المسبق. وهي على شاكلة جويس وفولكنير تحاول أن تحمل العالم بكامله، وانبنت على تنظيم مشوّه، فيه خطل، وتبتعد مقاطعها عن كل تحديد للزمن.

---

[1] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 231.

•لقد قدمت رواية نجمة إلى الناشر بعدة عناوين هي:" الحقائق الأربع "(les quartes vérités)، و" هواء الجزائر "(airAlgérie)، و" الجزائر من فوق "(l'Algérie vued'haut)، و" بدون نهاية ولا بداية "(sans queue ni tête).
وقد عدّل كاتب ياسين الكثير من مقاطع الرواية، وحذف بعضها، وهذا بطلب من الناشر. وقد رضخ المؤلف لطلباته بصعوبة كبيرة. وتذكر جاكلين أرنو أن المقاطع التي طُلِب منه حذفها هي تلك التي تتحدث عن غربة مصطفى ولاخضر في فرنسا، وبعضها الآخر يتحدث عن نجمة المراهقة.
وقد قدمت نجمة إلى الناشر، وعدد صفحاتها 400 صفحة، وحددها بـ 250 صفحة. وقد جاءت المقاطع المحذوفة في كتاب المضلع النجمي.

[2] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 257.

•لقد قرأت جاكلين أرنو الرواية (12) مرة، وقد حفظتها عن ظهر قلب حسب تصريحها في ثنايا دراستها. يراجع: الصفحة 257.

تعمل رواية نجمة على إعادة تشكيل التاريخ العميق للجزائر، دون أن تكون رواية تاريخية، وفي قالب أسطوري خيالي تعيد هذا التاريخ الذي يقوم على مقاومة الدخيل كالرومان، من خلال يوغرطة قائد النوميديين (في الفترة النوميدية)، والأتراك من خلال مقاومة الأمير عبد القادر، والدخول العربي، ثم الفرنسي، وتاريخ 8 ماي 1945، وكذا تاريخ الدخول الأنجلو أمريكي(1942) إلى الجزائر. ولم يستطع أحد من الكتاب الجزائريين وصف أحداث 8 ماي بهذه الدقة الكبيرة، وحمل تفاصيلها بإظهار طبيعة التعذيب، وكيفية قمع المتظاهرين.

وهنا، تتضح رؤية القارئة التي لا تضع الحدود بين النص الخيالي زبين الحقيقة الواقعية، حيث تقرأ نص نجمة كصورة حيّة عن المجتمع الجزائري في تلك الفترة الاستعمارية. وجعلت من الرواية وثيقة اجتماعية اقتصادية وتاريخية تستعرض تلك الحقيقة المرة التي عاشها الإنسان الجزائري، فهي رسم سوسيولوجي اجتماعي للحياة الحقيقية[1].

وتظهر وراء الشخصيات الأربع (لاخضر، مصطفى، مراد ورشيد) تجربة الكاتب الشخصية، متصلة بأصدقائه وابناء العم. فيمثّل لاخضر صديقه في المدرسة، ومصطفى هو صديقه الذي اقتسم معه غرفته، ورشيد هو ابن عمه الذي أحبّ هو أيضاً نجمة، ومراد هو تضحية الرواية[2].

وترى " جاكلين أرنو " أن حياة الشخصيات الأربع هي نفسها تقريباً، حتى عندما يختلفون فهم يتكاملون، وهم يشتركون في الانتماء الواحد (القبيلة). وقد حرم الأصدقاء الأربعة من الأب؛ والمثال النموذجي في الحياة، لهذا يمكن القول - بحسب القارئة دائماً - إنها الحياة نفسها، والطفولة نفسها (الدراسة)، وسمة العنف في سلوكاتهم، ورد فعلهم القتل والضرب، السجن والبطالة، الحظيرة، ضياع الأمل السياسي، والإخفاق في الحب، وهذا هو القدر الذي يجمع جيل الشباب.

وأما شخصية نجمة، فهي تمثل المرأة الحقيقية الواقعية التي يحبها كاتب ياسين، وهي الكائن الرمز، من جهة أخرى، التي تحضر كاللغز في رؤى عشاقها، في مذكرات مصطفى، وأحاديث رشيد ولاخضر، وكذا فب تصريحات سي مختار، وهي موضوع إغراء وفتنة (fascination).

---

[1] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 284.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 285

وتشير الباحثة إلى قضية الزواج بين أبناء القبيلة الواحدة، وقضية زنى المحارم (l'inceste)[1]، وتأيلها بالمفهوم الأوربي. ووفق أفق انتظارها ومرجعيتها في الثقافة الأوربية، وعدم فهم أبعاد هذه العادة الجزائرية التي تقضي التزاوج بين أفراد القبيلة الواحدة. وقد أعطت هذه المسألة اهتماماً كبيراً، خاصة مع مجتمع محافظ لا يقبل التفكير أو النقاش في مثل هذه القضايا.

وتحيل نجمة أيضاً على رمز الهوية المغتصبة، وعلى ضحية ما حدث، ويرتبط قدرها بقدر الجزائر المغتصبة في الماضي، مثلما كانت نجمة نتيجة اغتصاب أمها الفرنسية.

وتؤوِّل الباحثة حدث ارتباط " رشيد " " بسي مختار " بمثابة علاقة الجيل الجديد بالجيل القديم، وهي النقطة المثيرة للاستغراب، إذ يحاول سي مختار التقرب من رشيد، وجذبه إليه، حيث عرّفه بنجمة، وهذا يتعدى حدود المغامرة العاطفية البسيطة، بل كان الغرض من وراء ذلك - وهذه عبقرية كاتب ياسين - هو تبيان علاقة جيل الآباء بجيل الأبناء، وهي لم تُبنَ على الصراع، لكن أكثر من ذلك، فهي غياب، وتخلٍّ كليٍّ عن الواجب الأبوي" وبهذا نتبيّن مدى عمق الانفصال بين كاتب ياسين وأبيه، خاصة وأن هذا الأخير يموت في فترة كتابة الرواية، فهذا الجرح العميق يمنعه من رسم صورة الأب"[2].

ويظهر ذلك في شخصية " رشيد " - رمز اليتيم - الذي يبحث عن النموذج الأبوي، ويبحث في الماضي؛ أي عن الأجداد. ويعمل الكاتب على قتل شخصية " سي مختار " رمزياً في الناظور المكان الأصل، ويمثل هذا صورة الموت للجيل الماضي، وهو الممثل الأخير للقبيلة، وللجيل القديم، والبجيل الضائع - يقتله الزنجي ويحتفظ بنجمة -.

وتستغل جاكلين أنرو في قراءتها بنية الرواية من أجل الوصول إلى الكشف عن دلالتها العميقة، ومعرفة أبعادها. وتصل إلى أنها بنية متميزة انبنت بطريقة دائرية، امتزج فيها الماضي بالمستقبل في لحظة الحاضر الأبدية، فالقصة ملتفة حول نفسها(enroulée)[3] إذ لا تنتظم وفق نظام كرونولوجي تسلسلين بل هي تدور بشكل دائري، فهي مقسمة إلى ستة أقسام موزعة على اثني عشر فصلاً، وكل فصل هو دورة مستقلة ومتصلة في الوقت نفسه بالأقسام الأخرى. وبما ان

---

1 - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, pp : 294- 297

2 - المرجع السابق، ص: 298

3- voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 314

نجمة هي الصورة المركزية، فهي شخصية لا تفعل ولا تظهر على مستوى السرد إلا مرة واحدة من خلال الحوار الداخلي (مونولوج)، لكننا نعرفها، وتتشكل صورتها من خلال خطابات وأحلام عشاقها الأربعة، لكنها تبقى غلى النهاية لغزاً (énigme)، وهذا مثلما ترى الباحثة صورة مماثلة، ونظير لشخصية (Caddy) لفولكنير في " الصخب والعنف ". ويمثّل هذا التغييب للشخصية الرئيسية طريقة لرسم هذا الجانب الأسطوري الوهمي في شخصية نجمة، وقد ارتسمت صورتها بعين هؤلاء الأصدقاء الأربعة، فمرة بأسلوب مباشر، وأخرى بضمير الغائب، وبصوت سي مختار، وذكرياته، وشكلت صورة مرآة مكسّرة مثلما ظهر ذلك عند بلزاك وفولكنير.

وتربط جاكلين خصوصية هذه البنية، وتبرر هذا المنحى الذي اتخذته من خلال المعطيات النفسية والاجتماعية التي يعيشها الكاتب والمجتمع الذي ضاعت هويته، وهو مجتمع غير منظم، وشخصيته مختلة، وهو يبحث عن استعادت ماضيه، والارتباط بالأصل لبناء المستقبل. فكل هذا ينتج بالضرورة بنية مفككة، وحبكة روائية متقطعة. وفي عودتها إلى الماضي تذهب دائماً إلى أبعد ما في قلب الموضوع، ووجهات النظر أو الرؤى تتقارب بوعورة وبغلاظة(abruptement)[1]، عندما يأتي الخطاب بضمير الغائب في الحوار الداخلي(المونولوج).

ويبحث كاتب ياسين من وراء هذا عن الخلاص والتحرر من أحاسيسه ومخاوفه الشخصية ومشاركة أبناء شعبه له في: الإحساس بإخفاق الحركة النضالية، وإخفاق الآباء ومقاومة الأمير عبد القادر، والنوميديين، والإخفاق العاطفي. فالمبدع يطرح تناقضات، فأبطاله هم رجال محاصرون ولا يتحررون إلا بالقطيعة، من هنا يمكن أن نفهم الرفض للنظام الكرونولوجي الخطي في الكتابة للتعبير عن هذا العالم المضطرب.

وتخلص القارئة من قراءتها لرواية نجمة، وتستنتج أنها رواية ضبابية تقوم على الألغاز وهي تطهير وتنفيس(catharsis) للكاتب.

بينما ترى في بنية مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة "• أنها بنية بسيطة ومعقدة في الوقت نفسه، تكمن بساطتها في حركة الحدث (الفعل)، وأما التعقيد فيرجع إلى سمة الغنائية (lyrisme)(الشعر الغنائي) التي تتبني عليها المسرحية، وبشكل أكبر من سابقتها(الجثة المطوقة).

---

[1] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 320.

وإذا تتبعنا الحدث فيها، نجد أنها تتركب في نسيج خطي، إذ تستعرض في البداية هرب حسان ومصطفى ممن السجن، وقتل الخائن " الطاهر"، والبحث عن المرأة المتوحشة(femmesauvage)، وموت حسان الذي قتله مصطفى، ثم المرأة المتوحشة، وتوقيف جنود العدو لمصطفى.

تلاحظ القارئة أن عمق الموضوع يتمحور حول الحرب، ويضع رسماً رمزياً لحركة المناضلين في مسعاهم لحماية المرأة المتوحشة، وبالتالي حماية الجزائر. وهذا التحليل يضع جانباً ميزة الغنائية التي تظهر في المسرحية بسمة غالبة من خلال خطاب المرأة المتوحشة، وطائر العُقاب، ومصطفى، وكذا شخصية القلب في نهاية المسرحية.

يضع كاتب ياسين مكانة خاصة لشخصية " القلب "(chœur) في هذه المسرحية مقارنة بالأبطال الآخرين. والقلب يتشكل من الرجال والنساء، فهو الشعب الذي يشارك في النضال في الخفاء، وكل ما يعانيه من أجل قضية الوطن. ويحمل القلب نفس الدور الذي أداه في مسرحية " الجثة المطوقة ".

ولقد ظهرت هذه الشخصية " القلب " في آخر المسرحية لتؤدي دور الفتيات[1]، وهذا يحيل على المكانة والتقدير الذي يرسمه كاتب ياسين للمرأة المناضلة المكافحة، ومدى معاناتها، وإظهار مشاركتها مع الرجل في النضال والكفاح، واستبدال حُليّها بالسلاح. ويصنع المؤلف التراجيديا والمأساة في هذا النص المسرحي، حيث يموت حسان والمرأة المتوحشة، ويقلى القبض على مصطفى، يزرع الموت في كل مكان (الطاهر، والجندي). لكن مجال الأمل يفتح عندما جعل صوت " القلب " في آخر المسرحية حاضراً؛ أي أن الشعب لا يموت، وأن النضال متواصل من أجل الجزائر.

كما تمثل شخصية " المرأة المتوحشة " صورة المرأة والوجه الرمزي للجزائر، الجزائر المسخوطة مثلما هي " المرأة المتوحشة "، وهي - حسب القارئة - شخصية مشتقة من نجمة في الجثة المطوقة، وكذلك من الرواية (نجمة)، ولكنها تحوّلت في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة

●نشرت مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة "(les ancêtres redoublent de férocité) في المجموعة القصصية "دائرة الانتقام "عام 1959

[1] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p : 334.

"على الرغم من أنها حافظت على حجابها الأسود من الرواية، ومن الجثة المطوقة، وحافظت على ذكريات " لاخضر " عشيقها الميت بسكين الخائن، وتقول جاكلين أرنو:" إن اسمها الجديد " المرأة المتوحشة " مرتبط بالألم الحرب والقتال التي أكسبتها صورة المحاربة وأيضاً استقرارها في وادي " المرأة المتوحشة " مكان تلازمه الخرافة وهو حلم من أحلام الكاتب البعيد عن وطنه.

وترى المرأة المتوحشة " عشيقها لاخضر " في طائر العُقاب(vautour) الذي يحلق في السماء، ومهمته هي إرجاعها إلى القبيلة وهو الذي جلب إليها المعاناة والألم والذي تركها متشردة وحيدة. وتصبح صورة " نجمة " المضيئة النجمة المظلمة "[1].

ويعطي ككاتب ياسين هنا صورة متشائمة للمرأة، لكن بتحريض المرأة المتوحشة الفتيات للدخول في الحرب، وحمل السلاح، هو قد زرع الأمل في الجيل الجديد، لهذا ينبغي للمرأة المتوحشة أن تموت، والجزائر المكبلة بإخفاقات الماضي يجب أن تتغير، والمرأة المتوحشة أن تسلم المشعل للشعب (القلب) لكي يتواصل النضال.

وتلتمس القارئة في شخصية " العُقاب " جرأة كبيرة عند المبدع الذي يصنع هذه الصورة الغريبة التي تعبّر عن اندفاعه الخيالي، إذ يعير الاهتمام بالمشاكل والعقبات التي يمكن أن تُطرح على المستوى المشهدي، وتحديده من خلال الصوت الغليظ البعيد الصدى يتمظهر على الشاشة. ويمثّل العُقاب شخصية لاخضر الذي يعود من القبر (طائر الموت، رسول الأجداد).

وقد اتحذ الكاتب ياسين تقنية المونولوج في القسم الثاني من المسرحية لفتح الحوار بين المرأة المتوحشة وطائر العُقاب، وهو الحوار الغنائي الوجداني غير المباشر، وكل شخصية تخاطب الأخرى بضمير الغائب، لتحديد هذه المسافة التي تكمن بين الشخصية اللاإنسانية، وبين الإنسان. ولا تملك الفتيات القدرة على سماع طائر العُقاب، وهو يكلمهنّ، بل تبقى المرأة المتوحشة هي فقط التي تستطيع التواصل معه، وفهم أفكاره، ولكن للإشارة فلا يوجد الاتصال الحقيقي بينهما، بل يحدث الحوار في ذهن شخصية المرأة المتوحشة التي تتكلم مع نفسها في جنونها[2]. وعندما يتكلم غالباً ما نسمع هذه الغنة الأليمة للعاشق الذي لم يُفهَم، فهو " لاخضر " في الجثة المطوقة، فبعد ما كانت مأساته في المسرحية الأولى داخلية تصبح هنا خارجية في شكل " دائرة الانتقام ".

[1] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, pp : 341- 342.
[2] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 342.

ومن خلال هذا التناسق بين المواضيع، فمن الحب إلى الحرب، ومن الموضوع الغنائي إلى الملحمي، ويأتي كل هذا في دقة متناهية. ويختفي الأخضر وراء طائر العُقاب الذي هو في الحقيقة كاتب ياسين نفسه، الذي لم يستطع نسيان حبه العميق لنجمة، وإحداث القطيعة مع الوطن الذي يوجب التضحية من أجله.

وتأتي مسرحية " مسحوق الذكاء "(la poudre d'intelligence)، وتحدث التغير في اتجاه مسرح كاتب ياسين، حيث تتحوّل المأساة والقالب التراجيدي إلى قالب الفكاهة والهجاء. لكن المغزى والهدف من الكتابة المسرحية يبقيان عند هذا الكاتب شيئاً واحداً لا يتغيّر، حيث ينقل موضوع المسرحية الواقع المر الذي يعيشه المجتمع.

يتشكل النص المسرحي في ستة وعشرين مقطعاً، ويعدّ القسم المخصص للإخراج المشهدي، ونسبة الحركة والفعل الإشاري، مقارنة بالنص ذات أهمية كبيرة. ويصرح المؤلف منذ البداية بأن هناك تقليص للوحة الديكور، والاقتصار على ما هو مهم فقط"شجرتين وحائط وضع للشاشة ونجلة عاقرة..."[1]. وهذا لم يكن عائقاً عن التنقل من خلال هذا الفضاء المسرحي بين " سحابة الدخان " إلى قصر السلطان إلى محكمة القاضي وأماكن شعبية مختلفة. ولا يتطور فعل الحدث في هذه المسرحية بطريقة خطية، بل تنبني على شكل ذبذبة.

تقوم المسرحية على شخصية " ساحبة الدخان "[2]، وهو يمثل شخصية " جوحا " في الحكاية الشعبية المغاربية الرجل البسيط الفكر المهرّج. ويأتي في هذا النص في صورة محوّلة وهو الفيلسوف الماركسي العارف بالقانون، والمهتم بالاقتصاد السياسي يسخر من الفلسفة، وهو سارق تعلّم السرقة في المسجد، يدخّن الحشيش، يشرب الخمر، ويتظاهر بالجنون كقناع للتعبير عن رفضه الواقع، وانتقاده له، ولنظام الحكم السائد، والدين المتواطئ. ويسخر من السلطان من خلال " مسحوق الذكاء " التي هي في الحقيقة رمل فحسب. وأيضاً من خلال إقناع هذا الأخير من أن حماره يضع الذهب، وأيضاً يعمل على سرقة حذائه، وحذاء المفتي والتاجر سخرية منهم.

وتحيل أفعال هذه الشخصية الذكية - حسب القارئة - على مدى مفارقة الإنسان المثقف لتفكير مجتمعه. فسحابة الدخان يمثل كاتب ياسين الشاعر المبدع المثقف في دولة غير متطورة،

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 356

[2] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 356.

وغياب الشعب ورضوخه للنظام الحاكم. وينتقد مؤلف المسرحية من ورائها نظام حكم السلطان القديم الاعتباطي، السلطان الذي يؤمن بمسحوق الذكاء، وهو الرمل، ويسجن الإنسان لأنه التقى به في الصباح، فهو طالع شؤم عليه، سلطان يؤمن بالسحر، يمكن خداعه بكل الطرق.

كما أن المبدع ينتقد غياب العدالة بين الغني والفقير، وينتقد نظام الحكم، ويتخذ من الدين وسيلة لخداع الشعب. وبالتالي فمسرحية " مسحوق الذكاء " لا تخرج عن الإطار العام للمأساة الوطنية التي حركت روح الإبداع عند كاتب ياسين.

ويحدث الخلل في أفق انتظار القارئة بشكل أكبر، وتضطرب مرجعيتها السياقية، وتجربتها في القراءة، وذلك عندما يدرس كتاب " المضلع النجمي "[1]، وتقول:" يبدأ كاتب ياسين من النجمة في " رواية نجمة " ورمز الحصار في " الجثة المطوقة " إلى دائرة الانتقام، ويكسر الدائرة ويفجّرها في شكل زاوية حادة، وهذا يتناسب مع " انفجار الأشكال" (éclatement des formes) الضي ينادي به الكاتب في كتابه " المضلع النجمي "[2].

وتحيل كلمة " المضلع " في هذا الكتاب على الأرض المتوارثة عن الأجداد، وهي بقعة واسعة شاسعة، ذات الأبعاد المتفاوتة، وغير المتناسقة، وتتضمّ " النجمة " مجازاً إلى المضلع " للإحالة على " نجمة " التي جمعت حولها الرجال، وأولاد كبلوت، وبني هلال المتمردين. ويعتبر المضلع الفضاء الذي يجمعهم؛ فضاء الذين طرتهم الحرب من أرضهم الأم، أو الذين يبحثون عن العمل، ويعيشون المنفى، ويحملون معهم صورة الأرض الأم.

وتذهب جاكلين أرنو• في قراءتها لبنية هذا العمل الإبداعي إلى أنها بنية تترجم هذا التنوع في المواضيع، وامتزاجها، وتتداخل فيها الأشكال الأدبية بين المسرح والرواية والشعر، وهي بنية لا علاقة لها بالأدب المجدد (avant-garde littéraire)، لكنها جاءت كضرورة للتعبير عن هذا العالم الفوضوي المشوّش (chaotique) للجزائر أصناء الحرب وبعد استقلالها. وبعيداً عن كل

---

[1]- voir, Kateb Yacine, le polygone étoilé, ed : Seuil, France 1966.

●تجدر الإشارة هنا إلى أن الباحثة لا تصنف هذا العمل الإبداعي ضمن أي جنس أدبي، مثلما مَوْضَعَه بعض القراء ضمن جنس الرواية، فهي تكتفي بالقول: كتاب المضلع النجمي.

[2]- Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 401.

●لقد استعاد كاتب ياسين نصوصاً نشرت في مجلات (SimounetTerrasses) في 1953، وبعضها كُتب بعد 1956، والبعض الآخر كُتب في (1964 - 1965).

وبالنسبة للكاتب فالمضلع النجمي هو كتاب في طريق التشكل، ولم يكتمل بعد، إذ ليس من المستحيل ان تظهر يوماً نسخة أخرى معدلة، وأضيفت إليها نصوص أخرى. (يراجع دراسة جاكلين أنرو، ص: 406).

التأويلات، " فالمضلع النجمي "، أو المتاهة (le décale) حسب كاتب ياسين هو قبل كل شيء تجربة الحياة المأساوية، وارتسام للواقع المعيش في الفضاء الخيالي.

ويتكوّن " المضلع النجمي " من مجموعة من النصوص التي نُشرت من قبل• وتستجمع بعدها في هذا الكتاب. ويبيّن كاتب ياسين أنه كتاب جاء منذ البداية لاستكمال رواية نجمة، وهو يتضمن نصوصاً من النسخة الأولى للرواية قبل تعديلها بطلب من الناشر.

يتمظهر هذا الكتاب في واحد وسبعين مقطعاً، وهذا بتتبع التقسيم الذي يفصل بين النصوص، وتنتظم هذه الأخيرة وفق نظام محيّر ومضلِّل. ولا ينبغي - حسب القارئة - البحث فيه عن خطة متوازنة، فالذاكرة في نظر كاتب ياسين لها انتظام كرونولوجي، ويعلن أن الترتيب والتنظيم كناقض لحركة الحياة التي تتغير باستمرار، ويتناسب هذا الطابع الفوضوي مع العالم المنفجر، المهدِّم للجزائر البلد الذي دمرته الحرب، التي مست الإنسان جسدياً وعقلياً، وحُرم من هويته وثقافته.

وتذهب الباحثة إلى أن المضلع النجمي لا يعتبر رواية، والتنظيم الطباعي (disposition typographique)[1] يمكننا من التمييز بين المقاطع السردية: فالأسلوب الغنائي الروائي (lyrico- romanesques) والقصائد وأجزاء من المسرح، لكن التفريق دقيق بين القصيدة والنثر، بحيث يتمظهر هذا الامتزاج بينهما فيُدرك النثر في القصائد، والأسلوب الغنائي المبني على الصورة والإيقاع في بعض النصوص النثرية، والأسلوب السردي في بعض الأشعار كقصة شخصية " الجد محمود " فقد سُردت مرتين: في شكل قصيدة؛ وفي نص نثري (ص 25 و107)، ونجد نصوصاً مسرحية في شكل قصيدة. وينتقل كاتب ياسين من الحوار الروائي غلى قراءة الإعلان في الجريدة (رمضان في المغرب، ص77)، ثم يأتي الحوار المسرحي (ص 114-119).

ويعمد المؤلف في كل مرة إلى الربط والإلصاق (collage) بين النصوص، كنص يعيد فيه حياة ابن خلدون (ص80-81)، ويتبعه " بوجه رمضان "(face deRamadhan)، أو نص خداع الأمير عبد القادر من السلطان المغربي مولاي عبد الرحمان (ص105-106) الذي يظهر وكأنه أُخذ مباشرة من سلسلة الجرائد في تلك الفترة. ويضم المضلع النجمي أيضاً رسائل الضباط في

---

1 - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 407.

الجيش الفرنسي، وكذا بوجو(Bugeaud)(ص116-121-123-125-126)، فالكتاب عالَم يُعاد تشكيله من أجزاء ومقاطع منقولة.

وترى " جاكلين أرنو " أنه إذا كانت أنه إذا كانت رواية نجمة مبنية على الترتيب الفوضوي المشوّش، لكنه يمكن الوصول بالتقريب إلى إعادة ترتيبها، بينما يبنى المضلع النجمي على اللانمظام واللاترتيب، على الرغم من احتواء النص على بعض التواريخ، وبعض الإشارات النصية، كقوله:" عام III للجزائر الحرة "(l'anIII de l'Algérie)(ص76-77)، و" تاريخ 21 جانفي "(ص105)، و5 جويلية 1847 (ص114). ويشير إلى حرب (1914 - 1918) للمعارك (Craonne و chemin des dames)(ص115)، و"تاريخ 26 فيفري 1840 "حيث يعدم في باب الواد متمرد فرنسي من الجيش المستعمر(ص116 - 119)، وتاريخ 1 نوفمبر 1954، والثلاثين انفجاراً (ص142). كما يشير إلى الحرب العالمية الثانية، مشاركة الجنود الجزائريين في معركة (Cassino)(ص159)، واحتفالات بالحرية التي تحوّلت إلى " مظاهرات وطنية في 8 ماي 1945 "[1]. هي إذن تواريخ تمثل العلامات الحمراء في الذاكرة المشوّشة، والمختلطةللكاتب, وبالتالي ينبني كتاب المضلع النجمي على عقدة(intrigue) واضحة، وعلى خطية في الأحداث.

أما فيما يخص الشخصيات، فهي لا تختلف عن تلك التي عرفناها في أعمال كاتب ياسين الأخرى، حيث نتعرف على الأصدقاء الأربعة (مراد، مصطفى، لاخضر، رشيد) في رواية نجمة، وشخصية نجمة نفسها، وكذا شخصيات أخرى في الرواية التي تظهر من حين لآخر كسي مختار، والزنجي (سي مبروك)، والجد محمود ذو اللحية، والكاتب الصحفي...

كما تظهر شخصيات أخرى خاصة " بالمضلع النجمي "، وهي شخصيات غريبة ومحيّرة قليلاً، ومن أمثلة ذلك:" وجه المستشفى "، " وجه السجن "، " أحمد المنفي "، " سي أعمر سوء الحال "، " وجه رمضان "، " حسان سوء الحظ "..." وتتميز هذه الكائنات بتناقضاتها وأسلوبها المتغيّر الشكل(protéiforme) وفكاهتهم السخيفة (humourcocasse) وغرابتهم... وأسمائهم قابلة للتبدل والتغيّر لسبب أو لآخر "[2].

1 - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 408.

2 ـ المرجع نفسه، ص: 410

وتعدّ هذه التسميات في نظر القارئة أقنعة، وهي ملفوظات متعلقة بشكل لباسهم، وبطبيعة عملهم. وتلتحم هذه الشخصيات الخيالية بالشخصيات التاريخية مثل (Painlevé)، (Bugeaud)، (Jean - Xavier)، و(le commandant Lucien)...إلخ.

وتظهر شخصية كاتب ياسين بصورة جلية في النص، في نظر القارئة في شكل قصيدتين، وبضمير المخاطب يعرض إحساسه من موت والده عام 1950 (ص169)، وكذلك تتمثل علاقته بعائلته وعلاقته باللغة الفرنسية في آخر الكتاب، وهي سيرة ذاتية (ص410). وتستنتج " جاكلين أرنو " بأنه من المستحيل أن نُدرك الترتيب في المضلع النجمي، فالمواضيع تتشابك، والتقاطع عنيف بين مقطع وآخر، والانحلال ضمن المقطع نفسه. ونكشف مع الصفحات المتتالية التقابلات والتغيرات في النبرة(ton)[1].

وتطرح جاكلين أرنو إلى جانب سؤالها عن أبعاد البنية المفجرة في كتاب " المضلع النجمي "، نتساءل في موضوع النواة الأصلية (le noyau primitif) لهذا العمل الإبداعي، حيث عمدت إلى البحث عن نصوص النواة النسخة الأولى لرواية نجمة، وكيفية إعادة ظهورها من جديد في نص الكتاب كمقاطع مفجّرة، وأجزاء مشتتة تحيل لأول وهلة على طابع الحشو والإطناب(redondance)[2].

ومن أهم هذه النصوص نص المعلمة والتلاميذ، على الرغم من عدم ذكر اسم المعلمة في المضلع النجمي(ص111)، لكن هناك إشارات تحيل على أنها هي نفسها في رواية نجمة، في القسم الأخير منها(ص207- 208). وتقول الباحثة:" بأن فعل ضم نجمة في داخل المضلع النجمي يوصلنا إلى طريق مسدود "[3].

وفي مثال آخر تتبيّن صفحات من المضلع النجمي تستكمل رواية نجمة، ويتعلق الأمر بشخصية " مراد " الذي انتهت الرواية على أنه في السجن، ويعمل المضلع النجمي على إحيائه في الماضي كصفيحة دوّارة (plaque tournante)، بحيث استكملت الفراغات التي بقيت ضبابية في الرواية، وحُلّ لغز صورة الجندي " مارك "، وتبيّنت العلاقات بين الشخصيات.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص: 410

2 - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 414.

3 ـ المرجع نفسه، ص: 414

هكذا إذن، يعيد كتاب المضلع النجمي موضوع الغربة، السجن، الجنون، والموت هي أربع حقائق تستنتجها الباحثة من قراءتها للعمل الإبداعي، وترى أنها لا تخص الإنسان بمفرده، بل هي مشتركة بين الجميع. وقد نال موضوع السجن اهتماماً كبيراً، واحتل مساحة واسعة من الكتابة، وهو الموضوع القديم عند كاتب ياسين الذي له علاقة مباشرة بالوضع المعيش. وإذا كان المضلع النجمي هو تجربة الطريق المسدود والانغلاق، فمن الطبيعي أن يكون السجن المكان المحوري لأحداث النص.

يظهر السجن في المسرح، وفي رواية نجمة كمكان للقلق، حيث ننتظر التعذيب والموت، وهو مكان تضامن الرجال بمختلف آفاقهم الاجتماعية، ويتحد فيه السياسي والقانون المدني، وفيه يجتمع الشعب وينتظم.. ويتمظهر هذا الموضوع في ثلاثة عشر مقطعاً موزعة على ثلاثة أقسام من النصوص من مختلف الفترات: الأول هو نص المؤسِّس (fondateurs)(ص7، 10، 17)، والثاني أخذ بالنصوص التي نشرت في مجلة (Simoun 1953)، وفي مجلة (terrasses). ويفتقد إلى العنوان(ص94، 100، 101)، والثالث مأخوذ من نصين كبيرين في 1964 بعنوان" نحن الأفارقة "، ونص " نجمة بدم أسود ". وهكذا يعود موضوع القفص بشكل كبير ويتحوّل من سجن فيزيائي للحيوان والإنسان إلى سجن العادة والتقاليد المألوفة والمتعود عليها[1].

وتخلص الباحثة قراءتها بالقول إن اختيار كاتب ياسين على إنهاء كتاب المضلع النجمي على اللانهاية(أي لا يحمل نهاية)، حيث يتوقف على مقطع سيرة ذاتية ربما لينقلنا إلى أصل العمل الإبداعي؛ إلى قلب الدوران في هذه الصفحات المضطربة والمتذبذبة كالبركان. والكاتب يحلم من خلاله بالوطن الحر، وبالثورة الشعبية الحقيقية، فالمضلع النجمي، إذن، يحفر في كل الاتجاهات، ويتشكّل على طريقة التبرعم (bourgeonnement)، والتوالد والانفجار في كل الاتجاهات، ابتداء من النواة الأولى للعمل الإبداعي (نجمة).

وقد استطاعت جاكلين أرنو أن توضح كيفية اشتغال طريقة التبرعم التي يتأسس عليها الإبداع عند كاتب ياسين، وهو يتناول نصاً أدبياً معيّناً، ثم إبداعه سابقاً، وإحداث عدة تنويعات عليه حسب التصور الآتي: نأخذ نصاً ما (أ) مكوَّناً من ثلاثة أقسام (1،3،2) تكوِّن في مجموعها وحدة

---

[1] - voir : Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 422.

منسجمة ومتماسكة. فيأخذ المؤلف في هذا النص (أ) لإبداع نص آخر " ب " الذي سيكون مؤلَّفاً من أربعة أقسام تكوِّن في مجموعها وحدة متسلسلة ومنسجمة. ولكن هذا النص الجديد " ب " لا يحتفظ من النص السابق " أ " إلا بقسم منه، أو قسمين؛ وهما مثلاً 1 و3، ثم يضيف إليهما قسمين آخرين جديدين هما: 4 و5ن فيكون النص " ب " متكوِّناً من الأقسام الأربعة الآتية؛ من النص " أ ": 1 و2 بترتيب معكوس، ومن النص " ب " بالعنصر 4، ثم يضيف عنصراً جديداً هو: 6، فيكون النص " ج " مكوّناً في النهاية من العناصر(2، 1، 4، 6)[1].

ويبقى أن نشير إلى أن العنصر " 1 " مثلاً الذي نجده في النصوص الثلاثة حسب توضيح القارئة ليس هو نفسه في جميع النصوص، أو نقول: لا يطابق نفسه في جميع هذه النصوص.

وتستنتج القارئة نتيجة عامة هي أن الكتابة عند كاتب ياسين هي هلوسة وهذيان (l'écriture délire)، وأن " رواية نجمة هي مثال البنية المعقدة... والمضلع النجمي هو بنية ترفض البنية "[2].

يتجلى لنا من خلال هذه القراءة أن القارئة لا تساير أفق انتظار التجربة الإبداعية عند كاتب ياسين، حيث تعتبر الكتابة عنده هلوسة وحلماً وهذياناً، إذ لم تستطع استيعاب الأفق الذي رسمه الكاتب في أعماله الإبداعي، ولم تتمكن من التخلص من مرجعية نشاطها القرائي وخلفياتها السياقية، بحيث ضيقت نطاق رؤيتها، وانحصرت في التوجه الواقعي التاريخي، وربطت بصاحبه واعتبرته سير ذاتية، وأن وراء كل أعمال الكاتب نجد شخصه الحقيقي. كما لم يستطع أفق انتظارها مسايرة هذه التجربة الإبداعية الجديدة، بكونها خرجت عن المألوف وعن التقاليد الأدبية المتوارثة، وأعطتها بعداً تاريخياً اجتماعياً حيث فسّرت وأوّلت نصوص كاتب ياسين كوثائق تاريخية اجتماعية، وكصور مطابقة للسياق المحيط بفترة الكتابة. لهذا لم تقرأ في هذا الإبداع إلا موضوع الحرب، والنضال والاستعمار، وكل ما له علاقة بالفترة الاستعمارية.

أما في المجال الشكلي والبنيوي، فقد التمسنا تكرار بعض الألفاظ في تحليل الباحثة، وذلك بوصفها للأعمال المختلفة (المسرح والشعر والنثر) بالتعقيد والانفجار والبركان، والاضطراب

---

[1] - voir, introduction de Jacqueline Arnaud, Kateb Yacine, œuvre en fragments, ed Sindbad, Paris 1986, pp :13 - 14

[2] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de la langue française, p 598.

والفوضى والتشويش والمتاهة... ويؤكد عدم توافق أفق انتظارها للجديد الذي عمله هذا الإبداع، وعدم تمكنها من التخلص من التقاليد الشكلية الراسخة في ذهنها، وقد اعتبرت الجديد الذي حملته النصوص الأدبية مجرد فوضى تعيشها الجزائر إبان الفترة الاستعمارية. وقد فسّرت تميّز بنية رواية نجمة مثلاً بتقليد المبدع لأسس الرواية الجديدة، واقليده لوليام فولكنير، والكتابة على منوال جيمس جويس.

لكنه يبقى أن قراءة " جكلين أرنو " قد أسهمت في تفسير العمل الأدبي عند كاتب ياسين، وحاولت الوصول إلى فهم عمق التجربة الإبداعية، البحث في أبعادها. ومن خصائص العمل الأدبي أنه يخلق قُرّاءً جدداً في كل حقبة، فلكل زمن قراءته، كما أن لكل قارئ قراءته، فالأسئلة تتجدد عبر تاريخية التلقي بواسطة تأويل المتلقي للأجوبة[1]. وتنتهي إلى أن هذه القراءة من أهم القراءات الشاملة التي حاولت الإلمام بكل الأعمال الإبداعية عند كاتب ياسين.

-قراءة كريستين أورباكن (Kristine Aurbakken)•

تُظهِر كريستين أورباكن اندهاشها من العمل الإبداعي نجمة•، منذ الوهلة الأولى، إذ تعلن في مقدمة الدراسة على أنها رواية خلقت شعرية " باروكية "(baroque)، شاذة وغريبة، وأن عنونتها الدراسة " بشبكة العنكبوت "(étoile d’araignée) يأتي للتعبير عن بنيتها المعقدة التي تقوم على الحدث المزدوج الذي ينطلق من حدث 8 ماي 45، ويتوسع ليحمل الماضي بكل أبعاده، فالماضي الأسطوري والماضي التاريخي[2].

ومن هذا المنطلق، يأتي سؤال قراءتها بنيوياً يبحث في الجانب التقني للرواية، ومحاولة اكتشاف عناصرها، ومعرفة كيفية انبنائها، وتعمل على تفكيك فصول النص، وتحليلها. وقد

---

[1] ـ علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000، ص: 103.

● يراجع: Kristine Aurbakker, l’étoile d’araignée, une lecture de Nedjma,de Kateb Yacine, ed, pudlisud, Paris 1986 p : 16

نترجمه (بشبكة العنكبوت قراءة في رواية نجمة لكاتب ياسين).

● لقد تركز عمل الباحثة على نموذج واحد من أعمال كاتب ياسين، وهي رواية نجمة، وتقول عنها إنها رواية بارزة، لا تزال إلى الآن تسيل الكثير من الحبر. ولقد تجاوزت الدراسات الخاصة بها الحدود الجغرافيا لفرنسا والجزائر إلى الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي وإيطاليا... وأخرى (المقدمة ص 11).

[2]- Kristine Aurbakker, l’étoile d’araignée, une lecture de Nedjma, p : 16

اعتمدت فكرة التجزيئ في المقاطع المشكّلة للرواية، ولم تأخذها كوحدة كاملة، وهذا ما يجعلنا نسجل عدم استيعابها أفق التجربة الجديدة التي يضعها كاتب ياسين في نصه، وتضييقها لأَبعاده. كما يمكن أن نعتبر ذلك إجحافاً في حق الكاتب والاستراتيجية الإبداعية التي صنعها في عمله الإبداعي.

تخصص القارئة الفصل الأول من الدراسة للبحث في العوامل التركيبية للتطور الداخلي للعمل الأدبي، وتحدد لعبة الفضاء الزمني (spastio- temporel) كأساس في تنظيم الجانب الموضوعاتي والبنائي في الوقت نفسهن لهذا التقسيم الأول من الرواية الذي حددته بالمقاطع الخمسة عشر الأولى في الرواية (ص 11 - 15).

وتصل في دراستها لعنصر السرد (narration) إلى أن الكاتب قد وضع تركيب " شبه تكنيك " (paratactique)، بحيث تبدأ نجمة بجملة جوهرية:" فرّ الأخضر من زنزانته وقد سُرِد هذا الحدث في زمن الماضي كحلقة مقطوعة من نسيج الأحداث السابقة، وهو يمثل سابقة لما سيأتي من الأحداث. ولا يأتي في المقطع الأول أي عنصر لاستكمال حدث الهروب من السجن، إذ نتابع مع الصفحات وتدريجياً استعراض عالم الحياة الاجتماعية وتطوره بعيداً عن إطار السرد التقليدي.

تتمظهر،إذن، المقاطع الخمسة عشر الأولى كخليط(hétéroclite) وكمزيج من أجزاء الحياة اليومية للجزائر المستعمرة، بحيث تتوالى هذه الأحداث الواحدة بعد الأخرى منقولة بطريقة حيّة، ويبدو الزمن قد توسع وتمدد إلى ما لانهاية "[(1)].

كما يرتبط السرد بالمحيط الذي تجري فيه الأحداث، وترى أنه - وباستثناء المقاطع الثلاثة الأخيرة التي تضعنا في محيط المدينة - فإن المقاطع الأخرى تقع في قرية ير معروفة وغيّب اسمها في المستعمرة التي تشكل المحيط الجيوسياسي لهذا المسار السردي الأول، وتبقى الإشارة الوحيدة التي ذكرت في نص الرواية قول الكاتب:" القرية تقع على ستمائة متر من العلو "(ص 23). ويمثل هذا الاختفاء (anonymat) للموقع الجغرافي بمثابة التضعيف لغياب الإشارات الزمنية للأحداث الحكائية.

---

[1] - voir, Kristine Aurbakker, l’étoile d’araignée, une lecture de Nedjma, p : 25

وتحضر الشخصيات في الصفحات الأولى للرواية في نوعين فالشخصيات الأوربية التي تناصر النظام الاستعماري، كالسيد إرنست رئيس الحظيرة، والسيد ريكارد. وتؤدي ملامحهما وسلوكاتها دوراً في التعريف بها. فمثلاً تمثل " القبعة " كعلامة تميّزهم عن باقي أفراد المجتمع. ومن جهة أخرى، نجد في الجماعات الجزائرية شخصيات غير مسماة، كـــ:" الزبائن في مقهى "، وفلاّحي القرية، والعمال، والمسافرين في حافلة السيد ريكارد. وأدوارهم محدودة، كالخادمة، وأمزيان، وسي صالح، وسي عبد القادر، فوجودهم محدود في السرد، بينما تخرج الشخصيات الأربع من هذا التخطيط الخاص بالشخصيات الثانوية، فهم الوجه الأمامي الذي يتحرك السرد من خلاله، منابعة حياتهم اليومية، و"الوسيط "(catalyseur) الذي يكتشف عن الضغط الداخلي الذي يعيشه المجتمع.

وتصل القارئة من خلال نظرتها العامة لعنصر السرد، أن الزمن خاضع للفضاء؛ أي هناك تحييز الزمن(spatialisation)[1]، وأن هناك علاقة ضرورية بين الفضاء والزمن. ويأتي الاستعراض للوضع الاجتماعي في زمانية داخلية خاصة، تبتعد عن التقسيم حسب عقارب الساعة، وتتحرر من نظام الوقت بالساعة، بحيث يبدأ المقطع في بداية الرواية من " الفجر " وظهور الأخضر، ثم يأتي مشهد شرب الأصدقاء حتى الصباح في الغرفة، فلا تظهر اية علامة زمانية تؤطر تطور الأحداث في الزمن. ويقتصر التحديد بذكر كلمة الفجر، الصباح، فهي شمسية(solaire)، لهذا ترى " كريستين أورباكن " أن المقاطع الأولى للرواية انبنت على النظام الشمسي(ordre solaire)[2].

أما السرد في إطاره التجسيدي فهو خاضع لحركة، وتغيرات الأماكن، فمن العتبة إلى المقهى إلى المقهى، ثم الغرفة المشتركة. بهذا يتشكل عالم الأحداث في داخل فضاء مغلق. ففي فضاء " الحانة " تسمع أصوات الناس، وتعطي إيقاعاً بوحي بالحياة الجماعية، ويرتبط المشهد بوقت الشروق والغروب(crépuscule)، فهو وقت شمسي، فزمانية هذه المقاطع إذن تخضع للإيقاع الدائري للشمس، والإيقاع الشمسي(rythme solaire) ينفلت عن نظام الساعة.

---

[1] - Kristine Aurbakker, l'étoile d'araignée, une lecture de Nedjma, p : 30

[2] ـ المرجع السابق، ص: 55.

ويتأسس الفضاء في هذه المقاطع على حركة الانطواء والخروج(le repli et lasortie)، ويتبيّن ذلك من خلال هذين المقطعين " يدخلون إلى المقهى. لاخضر في الواجهة "(ص11)، وأيضاً في" السادسة يتجهون إلى الحظيرة بدون لاخضر "(ص12). فتتجلى حركة " الانطواء " في اتجاه الفضاء الداخلي " المقهى " الذي يشير إلى عالم خاص، وذلك في الجملة الأولى. وعندما يحدد الزمن بالساعة في الجملة الثانية (السادسة)، يعوّض النظام الشمسي، ويظهر نظام أمني خاص بالعمل. ويتغيّر مركز الحركة متجهة نحو الفضاء الخارجي (الحظيرة)، ويحدث الانقطاع والتغير على مستوى الفضاء، وينتج عن هذا حركة ديناميكية في الأحداث والتناوب في الحركة بين الانطواء والخروج[1].

وتسجل الباحثة نتيجة مؤقتة ليست نهائية - مثلما نقول - من خلال دراستها لهذه المقاطع الأولى للرواية (خمسة عشر) أن الفضاء أساس أولي في انبناء الموضوع والبنية السردية في نص الرواية.

وتستكمل الباحثة قراءتها في الفصل الثاني بدراسة السيرورة المنحرفة والمائلة (ladémarcheoblique) بالتركيز على مقاطع القسم الثاني، وكذا المقاطع الثمانية من القسم الثالث للنص الروائي(ص52 - 96).

وتلتمس القارئة هذا الاضطراب الذي حدث فجأة في فعل السرد، وينتقل من حدث هروب الأخضر في القسم الأول إلى أحداث 8 ماي 1945. ويتولى " لاخضر " عملية استرجاع هذا الحدث التاريخي بكل جزئياته، وذلك لما أوقف للمرة الثانية إلى السجن قبل أن يبلغه.

ويأتي الضوء الشفقي (crépusculaire) وآخر شعاع مع غروب الشمس ليضيء الذاكرة، ويعطي الحدث المسترجع القوة. ويمثل هذا الحدث التاريخي القطيعة مع الواقع المعيش، حيث يتجسد في صورة دقيقة ترتسم صورة التعذيب وبشاعة المستعمر(التعذيب الجسدي والعقلي)، وبالتالي جاء الحدث التاريخي حافزاً، ويوم 8 ماي 45 علامة لبناء المستقبل. ويعدّ هذا الحدث التاريخي في ذاكرة لاخضر قد أحدث القطيعة في الفضاء والزمن في النسيج السردي للرواية.

---

[1] - Kristine Aurbakker, l’étoile d’araignée, une lecture de Nedjma, p : 38.

وترد بعد أحداث 8 ماي 1945 مباشرة صورتان(ص64 - 66) يرسم فيها السارد الحديقة الصغيرة غير المزروعة أمام دار نجمة، تتعلق الصورة الثانية بمنظر التقاء نهر السيبوس والبحر الأبيض المتوسط. والأهمية الأساسية لهذه الصورة الفتوغرافية للمناظر الطبيعية ، هو وضع القارئ في الصورة الحسية(sensoriel)، وكصيغة لتقريب الواقع. وتنتظم هذه الصورة من خلال أربع نقاط أساسية هي الزمن، والفضاء، والضوء، والحركة. وهذا ما يذكِّر القارئ بصيغة الوضوح والحسية التي اعتمدت في مشهد استذكار أحداث 8 ماي. وهنا يتجلى مسار الزمن أمام هذا الوصف للمناظر الطبيعية مرصّعاً (incrusté) في الأشياء و" الماضي " سُجِن أو تشيّأ وتحوّل إلى أشياء، ولا تظهر إلا في شكل آثار" الجدران التي وال عنها طلاؤها تبدو كألواح وسط أمواج من الخضرة الكثيفة"[1].

وهنا تتجلى الثنائية القطبية للزمن، بحيث يظهر الماضي خالداً(pérennité)، ومن جهة أخرى كحركة تطور ونمو. وتظهر دينامية حركة الأحداث متوقفة أيضاً، وأخفيت وراء العلامة، وأن توظيف هذا التصوير الحسي الدقيق يحمل دلالات، وهو كمفتاح لإعادة بناء الواقع الاجتماعي.

كما أدّت صورة " نجمة " في نظر القارئة دوراً محورياً في السرد، وذلك عندما تتشكل تدريجياً مع الشخصيات، وتصفها بالرمز الشمسي(la symbolique solaire)، فترسم في صورة العنكبوت في زنزانة رشيد، والشمس عند الغروب. وتأتي بعين مصطفى الساعي، ولاخضر، ومراد، وترتبط نجمة برمز الشمس، وتصبح صورة محورية في الخيال الجماعي، ورهان البحث عن الهوية مثلما تنسج العنكبوت نسيجها الذي تقبض فيه على فريستها. كذلك تُستَحضَر نجمة في الخيال الجماعي الذكري كشخصية تحمل قدرات التأثير، وإحداث الفتنة.

وتصل الباحثة في الفصل الثالث، وتحلل المقاطع المتبقية من القسم الثالث لنص نجمة(ص 97 - 129)، وتستنتج هذه الحركة اللولبية للسرد، وسيرورته المنحرفة، ويخلق شبكة العنكبوت[2]، حيث تتعدد الأصوات الساردة وتتداخل بشكل لافت للانتباه، إذ يتولى رشيد فعل السرد، ويسترجع عن طريق الذاكرة؛ ذكريات الماضي. ويتدخل مراد المرسل إليه، ويصبح سارداً لما قاله سي مختار لرشيد، ويحدث سرد للسرد(le récit d'unrécit). وتنتج عن هذا حركة دينامكية في

[1] ـ المرجع السابق، ص: 67

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 107

الزمن وحركة لولبية في القراءة[1]، إذ تشكل هذه الأصوات المختلفة للسرد شبكة معقدة في السرد، تستلزم من القارئ إعادة تنظيم وبناء السرد أثناء القراءة.

وتتمظهر المقاطع المتبقية من النص الروائي إلى آخره(ص133 - 256) كمجموعة خليط شاذ(hétéralite)، حيث يستذكر رشيد في لحظة هذيان تجربة حلم(onirique) وهو في زنزانة السجن مشهد تواجده مع نجمة وسي مختار في الناظور، ويلتقي بآناه الثانية الداخلية في مشهد وصورة شاذة تُظهر ثورة الجسد تحت شمس الناظور، حيث ترتسم له نجمة عرية تستحم، وتأخذ صورة الخيال الذي أحدث ديناميكية داخلية للأحداث.

ويمثل استرجاع رشيد لحادثة موت " سي مختار " الذي قُتل برصاص الزنجي في الناظور، وطرده هو من القبيلة بمثابة اللحظة التي يلتقي فيها الحاضر والماضي والمستقبل، وأن موت هذا " الشبه جداً "(pseudoancêtre) دلالة على انتهاء النظام القديم وولادة الجديد[2]. وبعدها يعود السارد رشيد إلى قسنطينة في تحوّل سردي عنيف يصور رشيد في الفندق بعد افتراقه مع أصدقائه في الحظيرة. وتعود بذلك صورة الشعور التذكري حول نفسه، وقد تنقّل في الزمن والفضاء والبحث في موضوع التاريخ، وتأتي كنهر الرومل المخدوع، وغُيِّر مجراه مثلما تفرقت وتشتتت قبيلة كلبوت عبر أرجاء الوطن. وتصبح رواية نجمة ككتاب هي من جهة أثر للعلاقة بالماضي وكطريق مفتوح على المستقبل.

هكذا تخلص القارئة في الأخير وتستنتج أن هذا العمل الإبداعي ينبني على حركة دينامية داخلية تقوم على حركة مزدوجة للقطيعة. فمن الشعور السلالتي إلى الشعور الوطني، وتخلف لعبة سردية لولبية أسهمت في غياب الخطية في السرد، وبالتالي إلغاء مفهوم الزمن. وتبقى رواية نجمة متفردة ومتميزة، ليس فقط في كونها تحمل موضوعاً اجتماعياً ثقافياً خاصاً بالمجتمع الجزائري، لمن حتى في بعض صيغ السرد التي ليس لها علاقة بالغرب كموضوع الجد الأول كبلوت، ولعبة الذاكرة(أثر الذاكرة)، وكذلك الرجوع إلى الخطاب الشفوي اليومي والاستعارة والتاريخ والشعور السلالتي، والشعور الوطني، والجمع بين كل هذا يخلق تميزاً في الرواية.

---

1 ـ المرجع نسه، ص: 109.

2 ـ المرجع السابق، ص: 183.

نسجل إذن من خلال هذه القراءة عدم توافق التجربة القرائية لكريستين أرباكن مع أفق النص الروائي نجمة، حيث لم تتمكن من استيعاب هذه البنية المعقدة، وتفكك عناصرها. ويعبّر رد فعلها عن الكثير من الاندهاش والإعجاب في الوقت نفسه، كذلك الحيرة أمام هذه الشبكة العنكبوتية التي يصعب فهمها، وتحديد كيفية انتظامها. وبذلك تركزت قراءتها على سؤال البنية وعمدت على البحث في تقنياتها وأسس انبنائها، وإمكانية فهم استراتيجية كاتب ياسين في رسمه لهذا العمل الإبداعي.

ولأجل ذلك عمدت القارئة على تجزيئ نص الرواية وتقسيمها إلى أقسام كبرى اثناء التحليل. ولم تحدد أسس هذا التقسيم ووصلت مع كل جزء إلى نتائج جزئية لا تكتمل ولا تظهر التقنية بشكل واضح إلا بتلاحم أجزاء الرواية كلها، بحيث لا يمكن أن تتضح تقنية السرد في الرواية فقطن من خلال دراسته في القسم الأول منها، وكذا بنية الفضاء والزمن. وقد أسهمت رؤيتها التجزيئية للعمل الإبداعي في التصنيف من أفق هذه التجربة الإبداعية، وعدم الوصول إلى نتائج دقيقة تحكمها رؤية موحدة للعمل الإبداعي. ويمكن تبرير اختيار هذه القارئة لمسار قراءتها، وبتجزيئها النص إلى أقسام بمثابة علامة على اضطرابها أمام هذه البنية الشاذة المعقدة مثلما ذهبت.

وتبقى قراءة كريستين أورباكن قراءة خاصة قدمت صورة عن بنية رواية نجمة، وأضافت الكثير للإجابات التي حاول مختلف القراء وضعها عبر الفترات التاريخية المختلفة " والنصوص الأدبية.. متعامية تحاول القراءة النقدية للنقاد أن تفكك هذا العمى"[(1)] بتفكيك عناصرها والبحث في دلالاتها العميقة، والقراءات المتعددة هي التي تضمن للنص وجوده، وتحقق جماليته الإبداعية.

[1] - بول دي مان، العمى والبصيرة، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، الطبعة الأولى، أبو ظبي 1995، ص 218.

الفـــصل الـــرابع

القارئ الجزائري وتجربة القراءة في أعمال كاتب ياسين

-**تقديم**

-**المبحث الأول:** فعل القراءة ومرجعية القارئ

- قراءة لاخضر معقال
- قراءة السعيد عبدلي
- قراءة إسماعيل عبدون
- قراءة أحمد منور

-**المبحث الثاني:** البنية في رواية نجمة، وخيبة أفق الانتظار

-**المبحث الثالث:** كاتب ياسين قارئاً لعمله

- البنية وتداخل الأجناس الأدبية
- الشكل الدائري في أعماله
- نجمة الحقيقة ونجمة الرمز
- الأدب والايديولوجيا
- المسرح ولغة الكتابة

تقديم: إشكالية الانتماء في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

لقد شكل الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إشكالية أثارت الكثير من النقد والنقاش، تتعلق بهوية هذا الأدب، والتشكيك في نسبه وأصالته. وقد اعتبره البعض أدباً فرنسياً، لا يمُتّ بصلة إلى المجتمع الجزائري، لأنه كُتب باللغة الفرنسية التي لا يفهمها الجمهور الجزائري. وهناك من يعدّه أدباً جزائرياً أصيلاً، باعتبار الروح التي كتب بها، والمواضيع التي تساير تطورات الأوضاع في الجزائر قبل الثورة وبعدها.

ولكي ندرك ونعي أبعاد هذه الإشكالية من أساسها، ونتمعن في فهمها« ينبغي أن ندرك بأن مسألة الانتماء إلى الجزائر قد طرحت من الناحية التاريخية قبل مطلع القرن العشرين من قِبل المستوطنين الفرنسيين، وكان هناك من بينهم من وُلِد في الجزائر، الذين أرادوا بعد أن تمّ لهم انتزاع الأرض من أهلها، أن ينتزعوا منهم الانتساب إليها أيضاً فوصفوا انفسهم بالجزائريين، وكتبوا أدباً أرادوه أن يكون من داخل الجزائر يتمتع باستقلاليته في مقابل الأدب الذي كتبه عن الجزائر كُتّب من الخارج »[1].

وقد عمد الكُتّاب المستوطنون إلى تكريس الاتجاه الاستيطاني في الأدب وذلك بإنشاء جمعية أدبية سنة 1921، أطلقوا عليها اسم الكُتاب الجزائريين، وحددوا هياكل تنظيمية تسنده، وتقاليد تعطيه شخصيته المتميزة واستقلاليته.

ويعرف أدب المستوطنين في الجزائر قفزة متميزة، وتتشكل مدرسة " مدينة الجزائر الأدبية "، وهو الاسم الذي أطلقه عليها " كابريالأويسيو " أحد مؤسسيها البارزين، أو مدرسة " شمال إفريقيا للأدب " حسب التغيّر الذي وضعه " ألبير كامو "[2].وقد اتسمت هذه المدرسة من الناحية الأدبية مقارنة بسابقتها بتحوّل مركز الاهتمام لدى كُتابها، فمن وصف العادات والتقاليد والتركيز على حياة القرى والأرياف، والانتقال إلى موضوع الحياة في المدن الساحلية، وهو موضوع البحر والشمس على الخصوص. وقد أدت أعمال " ألبير كامو " المختلفة مثل " الغريب "(1942)، و" الطاعون "(1947) دوراً أساسيا في تكريس أسس ومبادئ هذه المدرسة.

---

[1] ـ يراجع: أحمد منورالأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) الجزائر2007، ص 138.

[2] - voir, Fadhila Yahiaoui, « roman et société coloniale, dans l'Algérie de l'entre deux – guerres . »ed ENAL – Gaw Alger – Bruxelles 1985, p : 29

وينبغي الإشارة إلى الصدى الذي أحدثته هذه المدرسة لدى العديد من الكُتاب الجزائريين في هذه المرحلة، وقد انتظم أغلبهم فيها بشكل مباشر أو غير مباشر. وذلك بتبني أسسها الفكرية، أو بتوظيف جمالياتها الإبداعية « فقد كان عبد القادر حاج حمو من أوائل الأعضاء في جمعية الكُتاب، ونجد رابح زناتي، ومحمد ولد الشيخ، يسيرون من الناحية الفنية على خطوات تروفيموس، ولوكوك، وإيبيرهاردت، في كتابة ما عرف بـــ" الرواية الاتنوغرافية " التي راجت على الخصوص في العشرينات والثلاثينات، بحيث لم تكن تختلف رواياتهم عن روايات المستوطنين إلا في كونها تعكس« صورة ذاتي للإنسان الجزائري. وفي المرحلة اللاحقة كان كاتب ياسين ومحمد ديب ومالك حداد ومصطفى الأشرف... مثلهم مثل كامو، وروبليس، وسيناك... ولم يكونوا يختلفون في أسوأ الأحوال عن زملائهم من الكُتاب المستوطنين في الأشكال الفنية، فقد ظلوا في معظم الأحيان يستلهمون موضوعات رواياتهم من التراث المحلي »[1].

ولم تخرج أعمالهم وكتاباتهم عن النموذج المتداول الذي يكتب به المستوطنون. واستمرت الكتابة على هذا المنوال حتى في عهد الثورة التحريرية، بحيث استلهمت مواضيعهم من الثورة نفسها، بينما بقي الشكل التقليدي المتداول هو النموذج الذي لم يتمكنوا من التخلص منه، وأصبح التباعد صارخاً بين مضمون ثوري حقيقي وشكل فقير ومتعجل في الغالب[2].

أما إذا نظرنا إلى متلقي هذه الأعمال الإبداعية، فنجد أنهم كانوا يتجهون جميعاً إلى قارئ واحد هو القارئ الفرنسي في فرنسا، أو القارئ المستوطن في الجزائر. أما القارئ الجزائري فلا يمكن الحديث عنه في هذه الفترة، إذ ظل واقع التعليم في حالة مزرية، ولا يتعدى مجموع الأطفال الجزائريين الذين كانوا في سن التمدرس في تلك الفترة نسبة 6%، إضافة إلى ذلك نجد المستوى المعيشي الضعيف للشعب. وكل هذا كان يقف عائقاً أمام ظهور قارئ في مستوى تلقي هذه النصوص الإبداعية، بحيث كانت القراءة محصورة في عدد محدود من القراء، لا يشكلون جمهوراً قارئاً يُعتدّ به.

وما « كان يكتب بالعربية آنذاك، أو ما كُتِب منه منذ الاحتلال أو قبل الاحتلال الفرنسي، فقد كان يُتجاهَل تماماً كأنه غير موجود، فإن ذُكِر شيء من أدب الجزائر وثقافتها في العصور

---

1 ـ يراجع: أحمد منورالأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 153.

2 - voir, AbdelkabirKhatabi, le roman Maghrébine, ed. F. Maspéro, Paris, 1968, p : 15

الخوالي ذُكر ما كُتِب منه قبل دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا، وتردد اسم أبوليوسوتريتيليانوس...»[1].

لقد كان لمالك حداد الدور الكبير في طرح قضية هوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في الفترة الاستعمارية، وقد كان صريحاً في رأيه حيث لا يلغي الأصالة الجزائرية عن هذا الأدب، بحكم جزائرية مبدعيه من جهة، وكذا الروح التي كُتِبت بها، والتي عكست القيم الروحية والأخلاقية للمجتمع الجزائري، ويقول:« إننا كُتّاب منفيون في اللغة الفرنسية.. وإن على كاتب ياسين، ومحمد ديب، وفرعون، ومعمري، وآسيا جبار، إذا كانوا واعين بهذه الحقيقة أن يخضعوا لهذا القدر، لهذه السيرورة التاريخية التي لا مناص منها، ألا وهي: الاختفاء أو التكيف مع الوضع الجديد »[2].

ويذهب مولود معمري في هذا الصدد، ويعلّق على عبارة مالك حداد بقوله:« يجب ألا نبكي ونشعر بالضياع لأننا نكتب باللغة الفرنسية، فأنا شخصياً إذا كتبت باللغة الفرنسية لا أشعر بأية عقدة نقص، فالكاتب مهما كانت اللغة التي يكتب بها إنما يقوم بعملية ترجمة لعواطفه وأفكاره هو(...) إنني أقول إنها ثروة للثقافة الجزائرية »[3].ويذهب كاتب ياسين المذهب نفسه، وينظر إلى اللغة الفرنسية على أدنها أداة تعبير عن المعاناة التي يعيشها المجتمع الجزائري.

وما يمكن أن نستنتجه من هذا كله، حينما نتتبع التحولات التي حدثت في حياة الكُتاب الجزائريين كمبدعين، هو أن هؤلاء الكُتّاب وغيرهم - حتى وإن اختلفوا مع رأي مالك حداد - يتبيّن لنا أنهم عاشوا المأساة ذاتها التي اشار إليها مالك حداد، عاشوا القلق والحيرة، بسبب هذا التغير الذي عرفته الساحة الجزائرية بعد الاستقلال، ما حمله من تحوّل سياسي واجتماعي وثقافي. ووجد الكُتّاب أنفسهم في مواجهة سؤال حاسم « هو: لمن نكتب ؟ أيكتبون للفرنسيين كما كان الحال من قبل ؟ وماذا سيقولون لهم ؟ أم يكتبون للجزائريين ؟ لكن في هذه الحال من سيقرأ ما يكتبون إذا كانت الأميّة عندما غادر الفرنسيون الجزائر قد بلغت 85 بالمائة وبأية لغة سيكتبون ؟ أبالفرنسية لغة عدو الأمس؟ ولكن سيصل صوتهم إلى الجزائريين ولا يستطيع أن يقرأ بها إلا حوالي 8/

---

[1] - Jean Déjeux, la littérature Algérienne contemporaine, coll, que – sais – je, P.U.F, Paris, 1975. P : 4

[2] - Malek Haddad, la liberté et le drame de l'expression chez les écrivains Algériens. Ministère de la culture et de l'orientation nationale, Damas, Juin 1961, pp : 15 – 16.

[3] - يراجع: أحمد منورالأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ص ص: 163 - 164.

بالمائة من الجزائريين ولا يستطيع أن يقرأها إلا حوالي نصف هذا العدد ؟ أم يكتبون بالعربية؟ ولكن يجهلون هذه اللغة جهلاً يكاد يكون تماماً »[1].

ويعتبر كاتب ياسين أحسن مثال يترجم هذه الحيرة التي عاشها الكُتّاب بعد الاستقلال، باعتباره كاتباً يؤمن بحتمية التواصل مع طبقة الشعب، لكن حاجز الأمية هو العائق الذي يفرقه عن جمهوره. ولذلك قرر بعد صمت كبير التخلي نهائياً عن الكتابة بالفرنسية التي لا يفهمها أغلبية الشعب، واتجه منذ بداية السبعينات إلى كتابة المسرح باللهجة العامية الجزائرية. وتعترف الكاتبة آسيا جبّار بنفس الإشكالية، وتعد الازدواجية اللغوية «نوعاً من العرج المزدوج »[2].

أما الباحثون باللغة العربية فينقسمون إلى اتجاهين رئيسيين: الأول الذي ينكر الهوية العربية لهذا الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، وأنه لا يمكن اعتباره جزءاً من التراث الثقافي الجزائري، ومن هؤلاء من« وضع الكتّاب الجزائريين في وصف واحد مع الكُتّاب الفرنسيين الذين ولدوا هم أيضاً على أرض الجزائر وعاشوا فيها »[3]. ويستشهد هؤلاء برأي مدرسة الأدب المقارن الفرنسية التي تلحق الأدب مهما كانت جنسية كاتبه بالأمة التي تتكلم اللغة التي كُتِب بها ذلك، وتعُدّه من أدبها القومي، بينما يذهب اتجاه آخر إلى العكس من ذلك وينظر إلى هذا الأدب كوسيلة للنضال ضد الاستعمار والتعريف بالقضية الجزائرية في العالم، وكل هذا يجعل منه أدباً جزائرياً سواء من حيث الولادة والمحتوى أو النسب، ويعبّر عن عمق المجتمع الجزائري في تلك الفترة المأساوية.

من هذا المنطلق، إذن، سنحاول أن نعرف رد فعل القارئ الجزائري تجاه هذا الأدب، وكيف كان تجاوبه في خضم هذه الإشكالية التي أحاطت به منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، وانقسام الآراء حول مسألة انتسابه، ومدى أصالته وانتمائه إلى التراث الثقافي الجزائري.

المبحث الأول: فعل القراءة ومرجعية القارئ

لقد استوقفت أعمال كاتب ياسين المختلفة القارئ الجزائري، وشكّلت موضوع قراءاته بعد الاستقلال، بعدما كانت من حق القارئ الفرنسي، لكونها كُتِبت باللغة الفرنسية، حيث اعتبرها هذا

[1] ـ أحمد منورالأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ص ص: 164 ـ 165.
[2] - AssiaDjebbar « poèmes pour l'Algérie heureuse », S.N.E.D Alger 1969, p 2.
[3] ـ سيد أحمد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف بمصر 1980، ص 187.

القارئ أدباً فرنسياً ينتمي إلى الثقافة الفرنسية. وقد قُرِئ في ضوء هذه المرجعية الحضارية. وتحدث الصدمة والدهشة في ذهنية القارئ عندما تتعارض هذه الأعمال مع أفق انتظارات هذا السياق الثقافي الحضاري، وتبتعد عن المألوف في الكتابة الإبداعية الفرنسية والأوربية بوجه عام، سواء على مستوى الموضوع أوالبنية، وعدم استجابتها للمنظومة القرائية المعهودة لدى القارئ، مثلما تبيّن لنا ذلك في الفصل السابق.

توجهت حركة القراءة عند القارئ الجزائري في اتجاهات متعددة، وشكّلت الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين قفزة نوعية في الأدب الجزائري، اثارت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف تخصصاتهم.

من هذا المنطلق سنعمد إلى تتبع فعل القراءة عند القارئ الجزائري، وندرس ردود أفعاله المختلفة، وكيفية تجاوبه مع إنتاجات الكاتب المتنوعة؛ شعراً ومسرحاً ونثراً. ونتساءل عن مدى مسايرة أفق انتظار وأفق الإبداع واستراتيجية الكتابة عند كاتب ياسين، وما هي القضايا التي استوقفت هذا القارئ ؟ وهل سار على منوال القارئ الفرنسي الذي كان سباقاً إلى قراءة هذا الإبداع الأدبي وتأثر بالقراءات السابقة ؟ وبالتالي كانت مجرد إعادة هذه النتائج بصوت جزائري، أم أن عملية استقراء هذه الأعمال المسرحية والشعرية والروائية في ماخها الأصلي، ومصدرها الأم قد فطّن المتلقي إلى قضايا ومسائل لم يرها القارئ الأوربي الذي تشبّع بالتقاليد الأدبية الكلاسيكية، ورضخ لها، واستسلم للتفكير والمرجعية الثقافية الأوربية.

فإذا كانت الأمر كذلك، فما هي الأسئلة التي استوقفت القارئ الجزائري عبر الزمن؟ وكيف تفاعل أفق النص مع أفق انتظار القارئ ؟ وما هي الخلفيات المعرفية التي وجّهت المتلقي في قراءته ؟ وكيف تجاوب النص معها ؟ وهي شكلت اللغة الفرنسية عائقاً أمام القارئ الجزائري، ووجهت القراءة اتجاهاً خاصاً ؟ وبالتالي التشكيك في جزائرية هذه النصوص وانتمائها إلى الأدب المغاربي.

تساؤلات كثيرة تحملنا على تتبع، واختيار مجموعة من القراءات تمكننا من رسم صورة تقريبية عن حركة التلقي، وعن أفق انتظار القارئ الجزائري تجاه أعمال كاتب ياسين. وقد حاولنا التزام مبدأ عدم التكرار في نماذج القراءة، والتركيز فقط على بعض القراءات من كل اتجاه، إذ

يبقى الغرض هو الوصول إلى فهم توجهات سيرورة التلقي، والمنطلقات التي تحركها عبر الزمن، وبالتالي تبيان القيمة الجمالية للكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين، وتوسيع الصورة عنها، وهو الذي قُرئت أعماله في معظم دول العالم تقريباً.

1 -التراث العربي المصدر الأم في أعمال كاتب ياسين:

اتجهت بعض القراءات في الجزائر لأعمال كاتب ياسين إلى طرح فكرة الانتماء، والبحث في أصل هذه العبقرية الإبداعية التي ليس لها علاقة بالفكر الأوربي. ويظهر الأصل العربي كمنبع الإبداع والمصدر النواة الذي يحدد الكتابة الأدبية عند هذا الكاتب، ومن هذه القراءات ما يلي:

●قراءة محمد لاخضر معقال (Mohamed Lakhdar Maougal)•[1]

لقد طرح القارئ " معقال " إشكالية اصل الإبداع عند كاتب ياسين في إحدى محاضراته، حيث تساءل في موضوع " جينة النص "(géno - texte)•، وهو كيف يمكن لنص خاص بحضارة معينة وبثقافة خاصة أن يأتي في قانون لغة غير اللغة التي بدأ التشكيل فيها ؟ وبعبارة أخرى؛ كيف يمكن أن يأتي وراء نص كاتب ياسين المكتوب باللغة الفرنسية عدد من الثوابت الجمالية للأدب العربي منذ ألفي سنة ؟[2].

وعمل على الربط بين العمل الإبداعي للكاتب وبين المعلقات العربية التي تناقلتها الأجيال عبر التاريخ، ويصل إلى نتيجة أولية مفادها أن المعلقات هي الأصل الأم، أو النص المؤسس لشعار ومسرح كاتب ياسين، بحيث تبقى معلقة طرفة ولامية الشنفرى تؤثران في نص المبدع، إذ يرى هذا القارئ أن نصوص المبدع تبدأ دائماً لتنتهي إلى بداية، وكل نهاية نص هي احتمال البداية "[3]. ففي مسرحية الجثة المطوقة، وفي " نص نجمة "، و" المضلع النجمي "، تبدو البداية إجبارية، بينما النهاية منعدمة.

•تظهر هذه الفكرة في البداية في مقال قدمه الباحث " معقال " في الملتقى الدولي الذي نظمته جامعة الجزائر بوزريعة. وقد كان عنوان المقال:" إلى منبع الأسطورة في كلام كاتب ياسين "(aux sources des mythes dans la parole
colloque international, université d'Alger Bouzarea, département de Français, 28- 29 et 30 octobre, (Katébienne office de publications universitaires Alger 1990, pp 281 – 295.

●لقد ترجمه أحمد منور بـ " تكوينية النص ",

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 283

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 283 - 284.

ويعمل القارئ على المقارنة بين " طرفة " وبين بداية قصيدته، واستذكاره حبيبته. وعنما يستذكر كاتب ياسين في بداية " الجثة المطوقة " الآثار وشارع الوندال، ويصف المكان - وهذا ما يسمى بالخلوة التي تحمل الشاعر على استذكار الحبيبة - حيث تدخل نجمة في الأحداث، ويتمظهر لنا الكاتب على نفس شاكلة تفكير المنطق العربي. فهو يصف المرأة المحبوبة، ويشبهها ببعض عناصر الطبيعة. ويوظف كذلك نفس هذا الأسلوب الاستعاري في وصف المرأة في " المضلع النجمي ". وتحضر أيضاً الاستعارات التي تجتمع فيه الصورة بالحيوانات، وهي تقنية يعرفها الشعر العربي، والمخيّلة الشعرية العربية تنبني على هذا الأساس.

ويستنتج الباحث أن انبناء نص كاتب ياسين على خاصية التركيب الاستعاري تعود في الأساس إلى أن نصه في الصل كان شعراً، ثم تحوّل إلى نص مسرحي ثم إلى نص سردي. وتحوّل الشكل الشعري إلى الشعر النثري(poésieposée)[1]. ويختلف بهذا عن الترتيب الذي وضعته القارئة جاكلين أرنو في دراستها، حيث تضع الشعر في المرتبة الأولى، ثم يليه النص السردي، ويأتي النص المسرحي في الأخير.

انطلاقاً من هنا، يصل " معقال " إلى أن النص المؤسس للإبداع النصي لكاتب ياسين هو القصيدة الشعرية:" نجمة أو القصيدة أو السكين " فهي النص الأم، والنواة الأولى لكل أعماله الإبداعية المختلفة، حيث أدت هذه القصيدة دوراً تأسيسياً إلى غاية 1966 مع كتاب " المضلع النجمي ". ويظهر من هذا أن الحدود النصية الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية، ما هي إلا حدود شكلية واهية غير مهمة.

تتأكد أكثر هذه الفكرة من خلال تحديده للنقطة الأساس التي ينبني عليها العالم الأسطوري عند كاتب ياسين، وهي المكان والمرأة وبمصطلحات أخرى: الأرض أو الدم، وهما عنصران تأسست عليهما الشعرية التقليدية العربية، إذ يتبيّن من القراءة السطحية لأعمال المبدع، هذا الحضور المكثف لهذه الثنائية المكان والمرأة، حيث يحضر موضوع الجريمة والثأر والقتل والدم في العمل الإبداعي، وسببها الأول هو الحرب عن المكان، أو الغيرة والحب، فيأتي المكان في صورة استعارية مجازية على طريقة الأجداد الشعراء القدامى، وبالتالي يكتب كاتب ياسين على

---

[1] - Mohamed Lakhdar Maougal, aux sources des mythes dans la parole Katebienne, p : 289

منوال الشعراء الجاهليين، ويرسم صورة جمالية بين المكان والمرأة، وذلك بتجريد المكان، وإحداث الفراغ من خلال التكثيف الرمزي لتتشكل صورة جمالية تحمل أبعاداً دلالية عميقة بين المكان والمرأة[1].

وعلى هذا الأساس يخلص القارئ إلى نتيجة الانتباه، وتثير الدهشة، إذ يرى" أن نص كاتب ياسين هو الأكثر عروبة من النصوص الأدبية الجزائرية، بما في ذلك النصوص المكتوبة أصلاً باللغة العربية "[2]. وهذا إجابة عن بعض الأفكار والآراء التي تذهب إلى إقصاء أعمال الكاتب من الأدب الجزائري، بحجة أنها كُتِبت بلغة أجنبية (الفرنسية).

يتجلى لنا من خلال هذه القراءة، إذن، أن مجال التلقي قد غيّر الوجهة تماماً، وأن القارئ الجزائري قد فتح مجال البحث أكثر في أعمال كاتب ياسين، حيث جاء البحث عن " جينية النص "، والمنبع الأول للعمل الإبداعي. ويكشف " معقال " عن الأصل العربي لنص كاتب ياسين، وأن الشعر الجاهلي هو القاعدة الأساس التي يتشكل عليها.

ولا يظهر هذا على مستوى العمال الشعرية فقط، بل حتى في المسرح والرواية، فعلامات حضور مقومات المخيّلة الشعرية الجاهلية حاضرة بشكل قوي. ونتبيّن من هنا مدى خضوع القارئ لخلفيته الذوقية والمرجعية السياقية التي حرّكت ووجّهت قراءته هذا التوجه الذي يحاول إثبات عروبة كاتب ياسين بالبحث عن خصائص الشعر الجاهلي، وعن أغراض المعلقات بوجه الخصوص في النصوص الإبداعية للكاتب، وبالتالي الوقوع في الإسقاط، إذ كيف يمكن لأعمال كاتب ياسين أن تحمل بذور الشعر الجاهلي، والتاريخ لم يثبت حقيقة اطلاعه على الشعر العربي ؟ وكيف يمكن للمسرح أن يماثل الشعر، ولمسرحية " الجثة المطوقة " أن تُكتب على شاكلة المعلقات ؟ وما هي الأهداف وراء هذا التساؤل ؟

وعندما يتمظهر لنا موقف القارئ " معقال " من الذين يصنفون أعمال كاتب ياسين ضمن الآداب الأجنبية، بحكم لغة الكتابة. وهي رؤية ضيقة، وغير موضوعية، بحيث لا يعتبر إنتاجه أدباً جزائرياً، لأنه لم يُكتب باللغة العربية. وهذا ما يفسر ويبرر توجّه القارئ، ومحاولة إثبات الهوية العربية في نص كاتب ياسين. وبهذا يتبيّن لنا كيف خضع أفق انتظار القارئ لخلفية سابقة سيطرت

---

[1]- Mohamed Lakhdar Maougal, aux sources des mythes dans la parole Katebienne, p : 292

[2] ـ المرجع السابق، ص: 295

على مسار قراءته، ولم يتوافق مع أفق النص والتجربة الإبداعية، بحيث تحددت حدود، وضُيِّق المجال في مسألة الكشف عن عروبة هذا النص الإبداعي، واقتصر على ذلك فحسب.

كما تتوسع حدود الإشكالية، ويقدم " لاخضر معقال " دراسة كاملة[1] فيها في قالب منهجي، يجمع مجال اللسانيات وفلسفة اللغة، حيث يرى أنه" للكشف عن سر وألغاز العمل الإبداعي عن كاتب ياسين وإظهار عبقرية هذا العمل الإبداعي فسنعمل على دراسة البنى النصية الظاهرة (phénotextuelles) لجينة النشوء (génotexte)"[2]. وتدخل هذه القراءة ضمن مقاربة " الحفريات اللغوية "(archéolinguistique)•[3]، وهي توظيف الدراسة اللسانية لمجال علم الآثار، حيث يبحث القارئ من خلال هذا الصنف من المقاربات - وهي قليلة - عن الموضوع الأم في أعمال كاتب ياسين. وينطلق من فكرة مبدأ مفاده أن النص الأدبي عند كاتب ياسين يحمل نصاً داخلياً، أو نصاً ماورائياً، وقد انبنى بلغة وتفكير عربيين، وينبغي الاهتمام ببنيته للوصول إلى إظهار تفرّد دلالته التي تشده إلى بلاغة التراث العربي.

يصل القارئ إلى استنتاج أولي يؤكد فيه أن نص كاتب ياسين يحمل جينة النص العربي في موضوعاتيته التي ترتبط ارتباطاً. ويعمل " معقال " على المطابقة وتشبيه شعر الكاتب بالشعر العربي الجاهلي، ويرى في قصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين " أنها تحمل في طياتها، وتترجم كل موضوعات المبدع في أعماله الإبداعية المختلفة. فموضوع الحب وفراق الجسد، تمزق العالم، البحث عن الأجداد... وتكمن قيمتها في تنافر وتباين عناصرها وطابعها العجيني(aspectmagmatique). كما تبدو في ظاهرها فوضوية(chaotique)، ومن هذا المنظور، ومن خلال تنوع موضوعاتها يمكن اتبارها قصيدة عربية قديمة(من العهد الجاهلي)،

بحيث يذكر الكاتب في البيت (11) الحادي عشر من القصيدة، ويقول " هذه القصيدة العربية نجمة التي يجب الحفاظ عليها !". وتكم عربية هذه القصيدة في الازدواجية الموضوعاتية؛ الحب

---

[1] - Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, ed : Casbah, Alger 2002.
ويمكن ترجمة العنوان بـ" كاتب ياسين الإيقاعات الشعرية ".

[2] - Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, p 13.

•لقد اعتبر البحث معقال بحث " ميشال فوكو " (حول علم الآثار المعرفة) archéologie de savoir'اهو الحل المنهجي الذي يمكّنه من الوصول إلى نتائج واضحة من وراء بحثه. وتقوم الدراسة الآثارية (علم الآثار) على جمع واستجماع الملفوظات من خلال الموضوع وحوله.

والموت، التي تنبني عليها بنيتها العميقة. وهذه علامات حضور جينة النص العربي وراء صورة اللغة الفرنسية.

ويدرس القارئ مجموعة من القصائد الشعرية؛ منها قصيدة " بعيداً عن نجمة "(loin de Nedjma)، وهي قصيدة طويلة تتميز باحتوائها على اسم " نجمة "، وظهوره لأول مرة. وقد تكرر ذكره سبع عشرة (17) مرة. وتنقسم بطريقة غير متعادلة، وغير متكافئة إلى مقطوعات غير متساوية. فمنها ما يحتوي على بيت واحد، والبعض الآخر يصل إلى 48 ثمانية وأربعين بيتاً، وحتى الأبيات الشعرية نفسها تختلف؛ منها ما تشكل ملفوظاً كاملاًن يكتمل البعض الآخر في كلمة واحدة. وتتفرع هذه القصيدة وتنحصر في نهايتها، بحيث يتغير شكلها وتتحدد أبياتها في كلمات تأتي منفصلة منعزلة وغير مرتبة ولا متناسقة، فالمقطع الأخير من القصيدة يتشكل من خمسين(50) كلمة في شكل بيت شعري، وهناك خليط غريب وشاذ من الكلمات[1].

ويتعرض الباحث أيضاً إلى قصيدة " نجمة أو القصية أو السكين Nedjma ou lepoéme ou le couteau"، ويصل إلى النتيجة التي وضعتها " جاكلين أرنو " باعتبار القصيدة هي المصدر الأم لكل أعمال كاتب ياسين[2]. ويشير القارئ إلى ضرورة تركيزه في دراسته هذه القصيدة المحورية على الألفاظ التي تعبّر عن الذاكرة والذكريات وعلاقتها بالحاضر، وأولى هذه العبارات حسب رايه في قول الشاعر كاتب ياسين" هذه القصيدة العربية نجمة التي يجب الحفاظ عليها !(c’était ce poème d’Arabie Nedjmaqu’ilfallait conserver)". فمن عبارة " قصيدة عربية "(ce poème d’Arabie) وظيفة تأكيدية، وتحديد للمرجعية السياقية. ويتساءل القارئ من هنا: ألا يمكن تحديد القصيدة العربية كجينة النص[3]، وأن الشعر العربي هو النواة المرجعية لنصوص كاتب ياسين، لكن السؤال الذي يبقى هو: هل تأثير القصيدة العربية على مستوى الشكل(القصيدة العمودية)، وهذا لم يعرفه شعر الكاتب أصلاً، أو على مستوى المعاني والدلالات التي يلخصها انطلاقاً من بحث " جاكلين أرنو" في ثلاثة سجلات هي:

- " سجل يتحدد في موضوع الفقر، البؤس، الترحال والرغبة في تحطيم العالم غير العادل.

---

1 - Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, pp 76 - 77

2 ـ وينتقد الباحث معقال " جاكلين أرنو " في دراستها ويؤاخذها على عدم توضيح هذه النتيجة التي وصلت إليها، حيث لم تضع التبريرات اللازمة لتفسير ذلك. (يراجع الصفحة: 79).

3 ـ المرجع نفسه، ص: 80

- وفي السجل الثاني يدور في موضوع النضال والثورة والمقاومة.

- والثالث وهو يدور حول النواة المحورية المتعلقة بالمنفى والتمرد ونضال الأمس والغد"[1].

كما يستثمر كاتب ياسين في بعض القصائد موضوع التاريخ والحب والأنوثة والمنفى، وهذا يلعن حسب القارئ عن ميلاد رواية نجمة في نسيج "جينة الصنف "(génotypique)، بحيث تأخذ الوجوه التاريخية، والتاريخ مكاناً هاماً في ثنايا نصوصه الشعرية، مثلما تمثل قصيدة السجناء (prisonniers) المحرّك لجينة النشوء النصية لكتاب " المضلع النجمي " إلى جانب قصيدة " أفارقة "(africains)، وكل المجموعة الشعرية لعام 1957 تمثل النواة الأم للمضلع النجمي الذي يظهر عشر سنوات بعد ذلك 1966.

-من الشكل الشعري إلى الشكل المسرحي.

ينطلق القارئ ودائماً في إطار الإشكالية التي طرحها مع بداية الدراسة، ويبحث في كيفية انتقال نص كاتب ياسين من الشكل الشعري(forme poétique) إلى الشكل المسرحي(dramaturgique)، ويرى أن شعر المبدع قد تحوّل من صراح وحيد(solitaire) إلى صخب وصياح الجماعة، فيقوم ضمير الجمع " نحن " مقام ضمير المفرد.

وقد تولّد هذا التغيير في الجهاز الشكلي لعملية التلفظ من " أنا "(je) إلى " نحن "(nous)، حيث يُحمَّل ضمير أنا الغنائي(lyrique) بشحنات دلالية تاريخية جماعية، وذلك بعد أحداث 8 ماي 1945، مثلما يشير إلى ذلك كاتب ياسين نفسه. ويحوّل هذا الحدث الحقيقي الواقعي نحن " الانهزامي " الذي يعيش الأزمة إلى الـــ" نحن " الجماعة والإرادة والثورة[2].

وتظهر شخصية " القلب " وتتكلم باسم الشعب في مسرحية " الجثة المطوقة "، ويأتي التحوّل والانتقال من القول(dire) إلى الإرادة في الفعل(faire). وقد تَرجمت شخصية " القلب "(chœur) استفاقة الشعب بضرورة النهوض والنضال، ووعي الجماعة بالمأساة. وهنا يكمن التحوّل العميق من أنا إلى نحن، إذ إن النص الشعري يتميز بالتعبيرية والنرجسية الذاتية. والنص المسرحي يتميز

1 ـ المرجع السابق، ص: 101

2 - voir : Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, p 137

خاصة من خلال الموضوع المهيمن الذي يتمحور حول الأحداث العنيفة التي تعود إلى تاريخ 1945، ويأخذ التاريخ بعداً هاماً في النص المسرحي، بينما يحيل الخطاب الشعري مباشرة على الشاعر، وعلى تجربته الشخصية. وبتعبير آخر سيرة ذاتية، بينما يعمل الخطاب المسرحي على إشراك (الجمهور) بعرض مأساته وهمومه، وهو بهذا يستبعد تماماً البعد الجنسي الغزلي(érotique)، ويصبح الحب في المرتبة الثانية، فتصبح " نجمة " في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " مثال للمرأة المناضلة، حيث تخرج من رمزيتها، وتتحد(نجمة) مع الأجنبية " مارغريت " في مسرحية " الجثة المطوقة "«وتنتفي الغيرة النسائية ويحلّ محلها التضامن من أجل هدف أسمى، ويغيب موضوع الحب من أجل موضوع الثورة والنضال»[1]. وقد أسهم السياق الثوري للخمسينات في ظهور موضوع التاريخ مكان الاهتمامات الذاتية للكاتب.

ويؤكد القارئ هذه النتيجة من خلال تتبعه لشخصية " نجمة " بين الشعر والمسرح، ويصل إلى أن مفهوم نجمة يظهر ثلاث مرات بطريقة تجسيدية، وجاء على شكل عناوين القصائد. لكن كشخصية، فهي حاضرة حضوراً سلبياً، غير فعالة، لا تفعل ولا تتلكم. وتأخذ دوراً مهماً في الجثة المطوقة مع شخصية لاخضر، حيث تأخذ الكلمة وتشارك في النضال، وتنتقل من الافتراضية إلى الواقعية الحقيقية والتجسيد.

هكذا يستنتج القارئ أن التقسيم الذي وضعته جاكلين أرنو للمسار التطوري للأعمال، غير سليم، حيث يرى أن الحركة الإبداعية عند كاتب ياسين تقوم على الترتيب التالي: الشعر، المسرح والسرد. وليست مثلما ذهبت إليه أنه بعد الشعر يأتي السرد ثم المسرح. ويؤكد القارئ في الأخير أن الشعر هو النواة الصلبة، والنص الأم الذي ينبني على أساسه النص الإبداعي عند هذا المبدع.

-رواية نجمة مثال للنص الأم

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 146

يعتبر نص نجمة أحسن مثال في النصوص الأدبية الجزائرية الذي صوّر بطريقة مبنية علاقات جينة النصوص والنص الأم، فهي النص المتعدد الأشكال(polymorphe)، والنص اللغز (énigme)[1].

تتمظهر البنية الكبرى لنص نجمة في شكل مجموعة من النصوص الجزئية مقسمة على ستة فصول غير متساوية. ويتجزأ كل فصل إلى مقاطع غير متساوية الحجم أيضاً. وقد عمد القارئ إلى استعراض الفصلين الأول والثاني من الرواية بصورة إجمالية()، وكيفية توزع هذه المقاطع.

يصل القارئ إلى أن الفصل يتوزع على اثني عشر مقطعاً، وتتوزع الذوات الفاعلة فيه في مسار تكراري، سواء بالنسبة للشخصيات الرئيسية أو الثانوية، وكذا الفضاءات المكانية. وتتوزع هذه الشخصيات في ثلاثة أصناف هي: الشخصيات ذات الحضور القوي والثانية هي الشخصيات الثانوية، والثالثة هي الشخصيات الضعيفة الحضور، وهذا بحسب معيار احتلالها لفضاء الأحداث ودرجة حضورها في الخطاب[2].

تمثل المجموعة الأولى الثانويين الذين أصبحوا عمالاً في الحظيرة، ثم الخارجين عن القانون (لاخضر، مصطفى، مراد، رشيد). ويتميز هذا الفوج بالحضور القوي(5،6،7) وتأتي بعدها شخصيات المعمرين، وهم في صراع مباشر مع الثانويين الهاربين (ريكارد، إرنست، سوزي). ويصنّف في القسم المتوسط الحضور. والمجموعة الثالثة وعددهم كبير، لكن حضورهم ضعيف تقريباً في مسار الأحداث.

وبمنظور التوزيع نرى أن المستعمَر يحتل المساحة الأكبر في الفضاء الروائي، بحيث يتواجدون في كل المقاطع، في حين يقتصر تواجد الشخصيات المستعمِرة في بعض المقاطع فقط (1، 2، 3 و7)، وتعبّر عن العنف والمواجهات مع الأهالي.

ومن خلال عمليات التشتيت والربط لمقاطع الخطاب، يصل القارئ إلى تحديد مجموعة من العمليات كالتحولات والحذف، والتقليص والتكرار كأساس لبناء النسيج السردي لرواية نجمة. كما

---

1 - voir, Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, p 165

2- المرجع نفسه، ص: 188

يتخذ عنصر الزمن أهمية كبيرة في الخطاب، بحيث يأتي السرد في شكل استحضار للذكريات، وهو نداء الذاكرة، وبالتالي فالتنظيم الزمني في تدافع (bousculée)، إذ يترك لاخضر الحظيرة في البداية لأنه اعتدى على إرنست، فيسجن ثم يهرب من السجن. وعندما يتطور السرد يعود لاخضر إلى الحظيرة، وهنا يظهر القلب للنظام المنطقي للأحداث.

ويسجل في تحليله لظاهرة الزمن إلى أنه خلق عمليات من الحذف والتجاوز، والافتراضات ومسلّمات التضمين من خلال اللف والدوران، وكذلك يستنتج " وجود اللازمن في المنطق السردي للخطاب ويخص الحياة الروتينية لشخصيات المجموعة الثانية "[1]. ولهذا يرى أن الفصل الأول من الرواية ينبني كسلسلة من التجميع والتشتيت للملفوظات، مثلما تتكرر الظاهرة في الفصل الثاني، حيث يتجلى، مثلاً، حدث افتراق الأصدقاء الأربعة، وبعدها يأتي الخطاب التشخيصي مع الأخضر الذي يسترجع عن طريق الذاكرة أحداث 8 ماي 1945، ويأتي التجميع من جديد الذي يمثل في المنطق السردي هو تجمع خيالي، لأنه نابع وتصنعه الذاكرة والذكريات من خلال تقنية (اللاحقة).

ويأتي تشخيص ثان(individuation) من خلال " مذكرات مصطفى " في لاحقة كبيرة يعود إلى أصول الطفولة، ويُتبع من جديد بتجمع في سجل الذاكرة والذكريات، ويتعلق الأمر بوصول لاخضر إلى عنابة في 15 سبتمبر 1945.

كما يحدث التحوّل على مستوى توزيع الأماكن، ويمكن التمييز بين صنفين من الأماكن: الأماكن الحقيقية الواقعية، والأماكن الخيالية؛ منها الحظيرة، السجن، بوسيجور. والأماكن الافتراضية المسجلة في ذكريات الذاكرة وهي محاطة بالأماكن الواقعية، وهذه استراتيجية لها علاقة بمنطق السرد على مستوى الزمن.

وبهذا يؤدي الزمن الذي يلتف حوله نفسه، ويعيق التطور الكرونولوجي للأحداث، دوراً متفرداً في الرواية. فحدث الذهاب والإياب بين الواقع والخيال في السرد يترجم ميزة بلاغية جمالية للعمل الروائي للكاتب، بحيث خلق نظاماً في اللانظام (ordre derrière le désordre). وتوظيف هذا التكنيك في الفن الأدبي يجد عند كاتب ياسين دلالته الكاملة، وهو كمصدر النواة،

[1] - Maougal, Kateb Yacine harmonies poétiques, p 193

وجينة النص، ويضمن بهذا الانحراف في الجنس الأدبي من خلال الانتقال من الشعر إلى الدراما المسرح إلى جمالية الرواية.

يتضح، إذن، من هذه القراءة الثانية للقارئ " معقال " كيف تتخذ حركة التلقي مع القارئ الجزائري مساراً مغايراً لما رأيناه مع القارئ الفرنسي، وسيرورة قراءته لأعمال كاتب ياسين، ومع مختلف القراءات المتعاقبة عبر التاريخ، بحيث تتطور رؤية القارئ في دراسته الثانية، وتتوسع حدود فكرته المحورية التي تتعلق بالبحث عن النص النواة في أعمال المبدع المختلفة. وينطلق من مقاربة " الحفريات اللغوية " كأساس منهجي لتحقيق هذا المشروع، والتمكن من التنقيب والحفر في عمق النصوص، للوصول إلى تحديد "جينة النشوء "•[1]، والمصدر الأم وهو الشعر العربي القديم، وتلازم القصيدة الحرة عند كاتب القصيدة الجاهلية القديمة، ويصبح الشعر النواة الأم للنص المسرحي والذي تطوّر عن الشعر وتكون رواية نجمة النص الذي يجسد هذا الفعل التطوري في إبداع الكاتب الذي انطلق من الشعر إلى الفعل الدرامي ثم إلى العمل الروائي.

لكنه يبقى أن رؤية القارئ وأفق انتظاره قد تجاوز أفق التجربة الإبداعية للكاتب، وأصبحت قراءة " معقال " تميل إلى الإسقاط على النص، وبالتالي تضيف مجال الإبداع، إذ كيف نحكم من بيت واحد ذكر فيه الشاعر كاتب ياسين كلمة " القصيدة العربية " على أن مصدر شاعرية الكاتب تعود إلى الشعر الجاهلي، ونحن نعرف أنه لم يطّلع على التراث الشعري العربي، ولا يحسن حتى اللغة العربية الفصيحة، فكيف له أن يقرأ طرفة أو غيره ؟ ولا مجال للمقارنة بين البيئة الشعرية عند كاتب ياسين وبين القصيدة العربية. وهنا تتأكد فكرة أن أفق انتظار القارئ يتحرك في إطار الخلفية الذوقية والمرجعية السياقية بحيث تظهر هذه القراءة في محيط يشكك في جزائرية أعمال الكاتب، يكونه يكتب بالفرنسية، وبالتالي يعمل اتجاه من المثقفين بالعربية على إقصاء أعماله، وتصنيفها ضمن الأدب الفرنسي. ومن هنا تأتي هذه القراءة كرد فعل تجاه هذه الأفكار العنصرية غير الموضوعية، ويحاول " معقال " إثبات عروبة كاتب ياسين في قالب منهجي موضوعي دقيق، إلى درجة الوقوع ففي الإسقاط، وتقييد حرية النص، وإبداعيته الجمالية، واختزالها في إطار الإشكالية متغاضياً عن الجوانب الأدبية التي تجعل من النص نصاً يتميز عن غيره من النصوص، والتي تُظهر استراتيجية الكاتب في الكتابة.

• لقد ترجم أحمد منور مصطلح (géno- texte) " بتكوينية النص ",

-قراءة السعيد عبدلي•[1]

يعود القارئ " محمد السعيد عبدلي " في قراءته إلى نفس الإشكالية التي يطرحها القارئ " معقال "، ويتساءل عن موضوع علاقة أدب كاتب ياسين بالأدب العربي، ويبحث في العناصر الموضوعاتية المشتركة بين الأدبية، ويظهر كيفية تمظهر آليات الشعر الجاهلي في النصوص المختلفة للكاتب، ويكشف عن الموضوعاتية الأساسية التي تولدت عنها أعماله الإبداعية. وقد اتخذ القارئ من آليات المنهج الموضوعاتي مع " جان بول ويير " السبيل للوصول إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، وفتح الحوار مع أفق هذه التجربة الإبداعية.

نسجل من البداية مدى إعجاب وانبهار المتلقي بهذا الأدب، حيث يشير في المقدمة ويقول:" تعود بداية اكتشافي الحقيقي لأدب كاتب ياسين وإعجابي به إلى منتصف ثمانينات القرن الماضي، لما قرأت له رواية نجمة... وأستطيع إرجاع ذلك الإعجاب إلى الأسباب التالية:

- المتعة الفنية الفريدة التي أمدّتني بها هذه الرواية حيث تمكنت بعد عدة قراءات من بناء تصور واضح عن فضاءاتها وشخصياتها وأحداثها.

- بدا عالَم هذه الرواية عالَماً يحاصره الاغتراب، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي تجري في الزمن السردي للرواية، التي تجسدها أفعال شخصيات الرواية، أم بالزمن التاريخي القريب المتعلق بوضع الجزائر منذ الاستعمار الفرنسي، أم بتاريخها البعيد بداية من عهد يوغرطة والكاهنة وسقوط الأندلس والعواقب المترتبة عن كل تلك الأحداث على الوطن بماضيه وحاضره ومستقبله "[2].

ويحيل هذا الإعجاب والانبهار بالضرورة - حسب رأينا - على تشكّل رؤية معيّنة، وخلفية مرجعية ستقود فعل القراءة، وتُوجِّه ردود فعل القارئ في منحى معيّن سيتبيّن لاحقاً.

يكتشف عبدلي منذ البداية أن أعمال تقوم وتبنى على موضوعين أساسيين هما: الدائرة وجريمة الناظور.

• يراجع: محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دراسة وفق المنهج الموضوعاتي، دار القصبة، الجزائر 2009. وتجدر الإشارة هنا إلى أن دراسة " السعيد عبدلي " تُعدّ من القراءات النادرة التي كتبت عن كاتب ياسين باللغة العربية، بحيث إن كل ما قيل في أدبه وضع باللغة الفرنسية - وسنشير لاحقاً إلى قراءة " أحمد منور " أيضاً في فصل من فصول دراسته لرواية نجمة- بينما لم تهتم الدراسات باللغة العربية بأعمال كاتب ياسين تماماً.

[2] - محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 5.

1 ـموضوع الدائرية في أعمال كاتب ياسين:

إن الشكل الدائري في نظر القارئ، هو عنصر أساسي ضمن العناصر المكونة للموضوعاتية الأساسية ي أعمال كاتب ياسين، وقد أشارت أغلب الدراسات التي تناولت أعماله إلى مفهوم الدائرية، وتنبهت إلى حضوره القوي فيها.

ويعود مصدر هذه الدائرية إلى الشعر الجاهلي، حيث تتحرك القصيدة الجاهلية في مسار دائري، تنطلق من نقطة محددة لتعود إليها." وإن هذا النظام الذي تتبعه القصيدة في نشأتها، وف ينموها نحو اكتمالها، هو النظام نفسه الذي تقوم عليه حياة القبيلة في الجاهلية ذلك أن هذه الحياة تبدأ هي أيضاً من لحظات الاستعداد للرحلة، ثم الانطلاق فيها نحو ماكن آخر يتوفر على شروط الحياة - وأهمها الماء - فتنزل للإقامة به زماناً تنتهي مدته عند زوال شروط الحياة التي كان يمتلكها، وعندئذ تشرع القبيلة فلا الاستعداد لرحلة أخرى فتكرر التجربة السابقة رحلة فإقامة، ثم رحلة فإقامة أخرى "[1]. هكذا تتجلى دائرية الحياة فتنفتح وتنغلق في شكل دوائر. وتتشكل القصيدة الجاهلية على هذه الشاكلة، حيث تبدأ نشأتها بالبكاء على الأطلال، ثم تنمو مع موضوعات الغزل والناقة والرحلة والصيد والمديح، وتنتهي وتنطلق أخرى، وتنعكس بهذا دائرية الحياة الجاهلية على شكل القصيدة.

وتتأكد هذه الظاهرة بداية في النص الشعري، حيث يصل المتلقي " عبدلي " إلى نتيجة مفادها حضور كثير من العناصر التي تدخل في بناء العالم الفني للقصيدة الجاهلية، حضوراً واضحاً: البكاء على الأطلال، المقدمة الغزلية، الفراق، الرحلة، الصحراء، القافلة والجمال، بالإضافة إلى استحضار صريح للقصيدة الجاهلية نفسها من خلال سطور شعرية "[2].

ويتبيّن ذلك بشكل واضح في قصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين " التي تعتبر النص الرحم لأعمال المبدع، بحيث تأتي ــ في هذه القصيدة ــ المعاني نفسها التي تستحضر في أذهاننا أجواء القصيدة الجاهلية، وتعبيرها عن استعدادات الشاعر للرحيل واللحاق بمحبوبته وسط القافلة، والخروج من منطقة الأطلال؛ كقول الشاعر كاتب ياسين:

---

[1] ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 23.

[2] - voir : Jacqueline Arnaud, Kateb Yacine « œuvre en fragments » pp : 71- 72

وترجم هذه الأبيات إلى العربية الباحث السعيد عبدلي.

شاعر يتخلى عن المدينة

لقد سرت مع الأسوار حتى أنسى المساجد

ابتسمت نجمة وأدخلت الفواكه في صدرها

نجمة أمسكت حصاني من لجامه

قلت لنجمة: الرمال قد غطّتها آثارنا الممتلئة بالذهب. البدو

يراقبوننا، صرخاتهم تقتل كلماتنا..

نجمة، القافلة قد ابتعدت والمرحلة الخيرة ستكون نحو الشمال !

نجمة شدّت اللجام، فجرت جملاً قوياً كأحد الأجداد "[1].

ويؤول القارئ ويرى أن كبلوت لا يمكن أن يكون إلا الشاعر الجاهلي نفسه، وما نجمة إلا المرأة المتغزل بها في مقدمة القصيدة الجاهلية، بعد أن رحل أهلها، ورحلت معهم.

وتتحدد هذه المشابهة - حسب القارئ - بين شعر كاتب ياسين وبين القصيدة الجاهلية " عن طريق اعتبار الخريف صورة تشبه الطلل، لكون كل منهما يحمل معنى توقف الحياة وغيابها، ليحلّ مكانها السكون والموت. وعند هذا نترك الكلام عن الخريف ونتحدث عن الطلل، لأنه يماثله، حتى نتمكن من قراءة العناصر المتبقية في ضوئه، فنرى أن حضور الشروط أو العناصر الطبيعية التي تحوّل مكان إقامة القبيلة إلى أطلال يدفع بالقبيلة إلى التفكير في الرحيل والاستعداد له، فإذا جاء وقت الرحيل لا بد للحبيبة من الظهور ثم الاختفاء في الهودج لترحل مع ثَمّ هذا الحضور المشروط بالمغادرة فعلاً أو حدثاً يسلب الشاعر دموعه رمز ضعفه، ومن ثم تسلب قوته ورجولته التي رمز لها بلفظة الخنجر مفضلاً إبقاءها في البيت بلفظها الفصيح "[2].

وأما في قوله:" تعيد الظهور في كل خريف وفي كل خريف تختفي "، فهو تعبير عن تكرار ظهور الحبيبة عند كل رحيل واختفائها أيضاً عند كل رحيل، وبالتالي فمطلع قصيدة " كبلوت ونجمة " هو مطلع تم بناؤه على أساس شبيه بالمقدمة الغزلية أو البكاء على الأطلال، وفقاً لما هو عليه الأمر في القصيدة الجاهلية.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 81

[2] ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 34.

ويستنتج القارئ، ويرى من خلال ما سبق أن علاقة اشعار كاتب ياسين بالشعر الجاهلي علاقة قوية تجسدت في توظيف العناصر الأساسية التي تحدد القصيدة الجاهلية وتتبيّن بحضور موضوع الطلل والتغزل بالمرأة، الرحلة، الحصان، مخاطر السفر، بشكل واضح في اشعار الكاتب.

ومن هنا تتأكد فكرة البنية الدائرية في شعر كاتب ياسين، لأن هذا الشعر يستند إلى الحقل الفني القديم الذي يتميز بالدائرية، " حيث أن القصيدة القديمة تتخذ الأطلال نقطة لانطلاقها لتنتهي بعد ذلك عند النقطة التي تفصلها عن الالتقاء بالنقطة التي انطلقت منها؛ أي الأطلال، ثم يتكرر الأمر مع القصيدة الموالية "[1].

ومثلما يبدو، فقد أُسقِط أفق القصيدة الجاهلية، كل ما تحمله من مرجعية الوعي الجاهلي، وتفكير الإنسان في تلك الفترة، وارتباطه بمحيطه، على قصيدة كاتب ياسين المختلفة من الناحية الفنية، فلا مجال للمقارنة بين القصيدة العمودية وشروطها وبين أشعار هذا المبدع الذي يختلف عصره عن عصر الشعراء الجاهليين وعن بيئتهم، وتغيّرت المنظومة الفكرية. وهذا ما يجعلنا نقول: إن هناك عملية إسقاط للأفق المرجعي العربي على أفق التجربة الإبداعية عند كاتب ياسين، بحيث تبنى أحكام القارئ على اللاموضوعية، وعلى التسرع. ويحيل هذا الوضع على مدى انكسار أفق انتظار القارئ، ومخالفة المبدع له، وتصادم الأفقين، إذ تزعزعت خلفية القارئ الفكرية ومنظومته المعرفية، وخرج النص عن المألوف في القراءة الأدبية، وبالتالي حدث الانفصال بين النص وبين قارئه. وهذا ما جعل القارئ يفرض تفكيره ومعاييره التأويلية، ويخضع النص الإبداعي لها، ويخلق حالة تعسف وقمع لحرية العمل الإبداعي، ويخفي وقعه الجمالي.

كما تتمظهر هذه الظاهرة في النص المسرحي، وبتحليل مسرحية " الجثة المطوقة " يصف القارئ تجليات سمة الدائرية في ثناياها. فافتتاحها بالوصف الذي يسبق الحوار الداخلي للأخضر في قوله:" القصبة بعيداً عن الآثار الرومانية، عند زاوية بدون مخرج، بائع يقبع أمام عربته الفارغة، أضواء مسلطة على الجثث والجرحى الذين يرتفع أنينهم وضجيجهم شيئاً فشيئاً تعبيراً عن

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 37.

آلامهم، ثم يأخذ كل ذلك يتدرج نحو التشخيص حتى يصير أصواتاً واضحة متميزة، تلك هي اصوات الأخضر الجريح.."[1].

ويتضح هنا أنه مشهد " من أكثر مشاهد المسرحية قرباً من مشهد الأطلال "، ذلك لأن الألفاظ: القصبة، والآثار الرومانية، هي ألفاظ تحمل تحديداً للمكان الذي هو القصبة، ولحالة هذا المكان الذي ترتبط به الاثار الرومانية أيضاً، فكلاهما يتصف بالقدم. ويمكن أن يتماثلا مع " برقة ثهمد " في معلقة طرفة، وبأطلال خولة القائمة بها. أما التاجر القابع أمام عربته الفارغة، فهو مشهد تقابله القافلة التي يتم إعدادها للرحيل في القصيدة الجاهلية هرباً من الأطلال رمز الموت والفناء "[2].

ولكن، لحق هذا الموت في المسرحية بضحاياه، فهم في حالة سقوط يحتضرون، والطريق دون مخرج، والعربة فارغة، والبائع قابع في مكانه، ولذا تنطلق الرحلة، وبهذا يتحوّل كل شيء إلى طلل وفناء، وتبدأ حركة الخلق والحياة في شكل أنين وضجيج، ثم يظهر صوت الأخضر، وبهذا يتم الخلق عند الكاتب من العدم، مثل القصيدة الجاهلية تنبني ابتداءً من الأطلال والفراغ والعدم، وما يتعمّق معنى الخلق في المسرحية باختيار الكاتب لاسم " الأخضر " رمز الاخضرار والنمو والحياة.

ويأتي مشهد الأخضر وهو بين الجرحى والموتى، وهو صارع الحياة، فيخاطب نفسه في خطاب داخلي طويل يستذكر فيه ذكرياته بهذا المكان الذي ولد ونشأ فيه، وأحبّ نجمة، وناضل من أجل الوطن. فكان هذا الحوار الداخلي والخارج من السكون والموت عبارة عن النشأة الفعلية للمسرحية، ويكتمل تكوّنها مع نهايتها التي كانت بموت الأخضر الذي قتله " الطاهر " - زوج أمه - بطعنة خنجر، وهو يصارع الموت متشبثاً بشجرة البرتقال. ويتضمن هذا الحوار ذكريات الأخضر وحبه لنجمة على منوال القصيدة العربية القديمة.

ونلاحظ هذا الضغط الذي يمارسه القارئ على النص، ويجعله يتحرك ليستجيب لأفق انتظاره، وليتفاعل مع رؤيته وخلفيته المرجعية، ويُسقط على المسرح الذي لم يعرفه العرب قط في تلك الفترة، سمات القصيدة الجاهلية، ويقرأ فيه الطلل والرحيل والغزل، ويعتبر هذا بمثابة تقليص

[1] - voir Kateb Yacine, le cadavre encerclé, in le cercle des représailles, p : 15

[2] ـ المرجع نفسه، ص ص: 39، 40.

وتصغير من القوة الإنتاجية للعمل الإبداعي، وكأن المسرح لا يستقل بذاته كجنس أدبي له أسسه وآلياته الجمالية، بل هو تابع للشعر الجاهلي.

ويبالغ القارئ في مطابقته لتقنية القصيدة الجاهلية على النص المسرحي، ونحن نعلم الفرق الجوهري الذي يميّز المسرح عن القصيدة، بكونه يعبّر عن الاستقرار، بينما تحمل القصيدة دلالة اللااستقرار للإنسان الجاهلي خاضعاً بذلك لعامل البيئة وقساوة ظروف حياته.

وتتأكد رؤية القارئ مع مسرحية " مسحوق الذكاء " حيث يرى أن مطلعها قد وضع وفق مطالع القصائد الجاهلية القديمة، وتضمنت الصفحات الأربع الأولى من المسرحية مجموعة من العناصر تشكل الجانب الفني للقصيدة القديمة وهي: الأطلال، الصيد، والمدح...

ويظهر هذا التطابق بين النصين حيث يرتبط مطلع المسرحية بالمقدمة الطللية، إذ يتم تصميم المشهد المسرحي بأقل ما يمكن من العناصر: شجرتان وجزء من حائط يمثل شاشة، وشجرة أخرى تبدو بعيدة تمثل نخلة غير مثمرة، ترمز للصحراء، ظلام وضوء، سحابة دخان " ينام على حصير وتجلس زوجه عتيقة في زاوية أمام كمية من التمر "[1].

ويعتبر عبدلي هذا المنظر الذي تنطلق منه أحداث المسرحية مطابقًا لعناصر المقدمة الطللية، فهو يتميز بقلة العناصر التي تكوِّنه، مثلما تتميز الأطلال بقلة العناصر التي تشكلها، وهي تتعلق بطبيعة المنطقة الصحراوية، وما النخلة غير المثمرة إلا رمز لغياب الشروط الضرورية للحياة،" أما كمية التمر الذي تجلس عليه عتيقة أمامها فهي رمز للمتاع الذي تأخذه القبيلة معها عند رحلتها، مما تبقّى لديها من مواد غذائية وماشية. أما عناصر النخلة والصحراء والحائط التي تم ذكرها بصريح العبارة فهي عناصر أساسية في هذه المسرحية، كما أنها أساسية كذلك في مقدمة القصيدة الجاهلية؛ وأم "سحابة الدخان" و" عتيقة " فهما يقابلان الشاعر ومحبوبته في القصيدة الجاهلية، وبما أن الشاعر هو الذي يخلق القصيدة، فقد كان الأمر شبيهاً بذلك حين جعل الكاتب سحابة الدخان هو الذي يفتتح الحوار في المسرحية موجِّهاً خطابه إلى زوجته عتيقة يدعوها لإطفاء الضوء "[2].

[1] - voir Kateb Yacine, le cadavre encerclé, in le cercle des représailles, p : 73

[2]- محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 42.

كما يؤول حوار شخصية عتيقة مع زوجها سحابة الدخان، وهي تعبّر عن فقرها بقولها:" انهض، فلقد رأيت ذلك بنفسك: الدار فارغة، لم يبق فيها ولو شيء قليل من المؤونة "[1]. ويرى أن قولها الدار فارغة، قلة المؤونة، وخروج لإحضار القوت، فهذه عناصر القصيدة الطللية " وليس هذا المقطع إلا تعديلاً لمشهد استعداد الشاعر لترك الأطلال والخروج منها بعد أن جهّز ناقته بمتطلبات السفر، آثار الحبيبة قبل أن يلتحق بالممدوح حسب خط نمو القصيدة الجاهلية "[2].

ويستكمل المشهد المسرحي، وتتطور الأحداث بخروج الزوج من الدار، وتتحدد عناصر ارتباط هذه المسرحية بالقصيدة العربية القديمة، بحيث يلتقي سحابة الدخان بالملك متجهًا إلى الصيد، وهو محاط بحاشيته يتشاءم الملك من سحابة الدخان هذا، ويعتبره نذير شؤم، فيأمر حرسه بالقبض عليه وسجنه.

ويأتي بعد هذا، مشهد عودة الملك من الصيد وسروره بصيده الوفير، وطلبه الإفراج عن السجين. وهنا أيضاً تتجلى عناصر القصيدة العربية القديمة -حسب الباحث - حيث يشير المقطع إلى: الملك، الصيد، خروج الملك، الجائزة... وتقابلها في الشعر القديم العناصر التالية: الممدوح، الصيد، قصيدة مدح، الجائزة...

وتنطبق هذه العلاقة التماثلية على مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة "، ولا تختلف عن المسرحيتين السابقتين" إلا في كونها ليست بالصورة الواضحة التي تتجلى بها في المسرحيتين، إذ تتميّز عناصرها بكونها أشد خفاء وتفرقاً عبر عالم النص المسرحي في جملته "[3].

ويمكن اعتبار كل هذه المطابقات التي توصل إليها القارئ بين القصيدة الجاهلية وبين النص المسرحي لكاتب ياسين، ما هي إلا فعل تعسفي على النص، وتضيق لمجال دلالته، وتحطيم لخصوصيته الإبداعية التي تميزه عن النصوص الأدبية، وانتمائه إلى جنس المسرح، ويحمل آليات وتقنيات خاصة به، وولد في ظروف وبيئة مخالفة جملةللبيئة الجاهلية وللتفكير العربي القديم. وما يدعو إلى الاستغراب هو أن القارئ لم يضع أدلة أبداً تثبت اطّلاع كاتب ياسين على الشعر الجاهلي، ما عدا ازدواج ثقافة والده بين العربية والفرنسية. وتقول جاكلين أرنو" إن كاتب ياسين لم

[1] - voir Kateb Yacine, le cadavre encerclé, in le cercle des représailles, p : 75

[2] ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 42.

[3] ـ نفس المرجع، ص: 44.

يستمدّ من الأدب العربي، والعائق هو اللغة، وأيضاً هو معارض لهذا الأدب لأنه محمّل بالقيم الإسلامية..."[1].

ومن ثَمّ، يمكن تأويل وتفسير هذا الطرح الذي وضعه القارئ " عبدلي " بكونه يعبِّر عن صورة اللاتوافق بين أفقي انتظار النص والقارئ، بحيث يتصادم أفق القارئ مع هذه التجربة الإبداعية، وعدم استيعابه لها لاختراقها المألوف في ثقافة ومرجعية القارئ. فجاء فعل الإسقاط والقراءة بمنظار المألوف في الذوق الذاتي، ويأتي التأويل التعسفي في حق الأبعاد العميقة للنص، وتحميله لعناصر خارجة عنه، كالطلل، والغزل، والرحلة.

وينطلق القارئ من المنطلق نفسه في تحليله للنص الروائي " نجمة "، وتتحدد في رؤيته علاقتها بالحقل الفني للقصيدة الجاهلية، من خلال ثلاثة عناصر هي: الدائرية، رحلة كبلوت، والار نجمة. ويقول القارئ" إذا كنا قد كشفنا اشتراك مجموعة من أعمال كاتب ياسين مع القصيدة العربية القديمة في اتخاذ الأطلال منطلقاً نحو تشكلها وبنائها، فإن منطلق السرد في نجمة يصعب تأويله على أنه صورة واضحة للأطلال، إلا حين نعتبر الخروج من السجن هو خروج من مكان السكون إلى مكان الحركة، من الثبات إلى التغيير ومن الفراغ إلى الامتلاء، ومن الموت إل الحياة، وهي دلالات تتضمنها الأطلال "[2].

ويحضر موضوع المرأة والعشق والفراق، ويمثل حضر موضوع المرأة والعشق والفراق كعناصر تربط الرواية بالمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية التي تتبني على الطلل والمرأة كأحد أبرز عناصرها، وبالتالي تظهر سمة الدائرية في حقل السرد كأحد العناصر التي تجتمع فيها الرواية بالقصيدة الجاهلية.

كما ترتبط رواية نجمة بالحقل الفني للقصيدة الجاهلية من خلال حدث " رحلة كبلوت " حيث تضمنت سرداً لأصل قبيلة كبلوت، وللأحداث التي تعرضت لها على أيدي المستعمر الفرنسي بغية استئصالها، وقد تمت إقامة قصة هذه القبيلة على مجموعة من عناصرالقصيدة الجاهلية" ويمكن اهتصار عناصر الالتقاء بينهما في الأوجه الآتية:

---

[1] -Jacqueline Arnaud, la littérature Maghrébine de langue Française » p : 150

[2] ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 50.

- الأصل العربي لكبلوت وللقبيلة

- الرحلة: فقد جاءت القبيلة من الشرق الأوسط إلى إسبانيا، ثم المغرب لتستقر في الجزائر

- تحريم اسم كلبوت إلى الأبد: هذا الموقف اتخذه الاستعمار من كبلوت"[1].

ويرتبط هذا مع ما " يروى عن الشاعر العربي الذي كان يحرم من الزواج من حبيبته مت أقدم على التغزل لها. وقد رأينا في السابق كيف يتقابل كبلوب مع الشاعر العربي القديم، ولهذا فهو يجري عليه ما يجري على الشاعر الجاهلي من حرمان من المعشوقة مت باح باسمها في قصائده؛ وهكذا حرك اسم كبلوت إلى الأبد "[2]. ويعتبر القارئ أن ورود اسم قبيلة كلبوت وتاريخها في نص الرواية هو حديث لا يتعارض مع ما يأتي في القصائد الجاهلية، من حديث عن القبائل العربية، وارتحالها المتكرر عبر الصحراء بحثاً عن الاستقرار وعن وسائل الحياة الآمنة، وما تتركه وراءها بعد ذلك من آثار تشير إلى إقامتها بالمكان.

وتجتمع الرواية بالقصيدة الجاهلية من خلال وصف " دار نجمة "، ويقول:" ليس هذا النص الطويل برغم اختصارنا له وصفاً خالصاً لدار نجمة، وإنما هو في الحقيقة صورة أخرى معدَّلة لوصف مسار الرحلة في القصيدة الجاهلية التي تبدأ من وصف الأطلال ولحظات الاستعداد للرحلة وانطلاقها، وصولاً إلى موطن الإقامة الجديدة، فالدار التي في أوصافها هي دار قديمة توحي بالفراغ والوحشة دلالات تعبّر من صميم ما تتميّز أطلال القصيدة الجاهلية "[3].

ويقارن القارئ بين مقطع من الرواية والقصيدة:"... لم يكن الأطفال الحفاة يتوقفون عن ركل كرتهم المثقوبة... انزلقت دراجة فوقع راكبها ثم نهض واقفاً مغتبطاً بذهول أولئك اللاعبين الصغار عنه..." ويؤوله بقوله:" أما سقوط راكب الدراجة فهو يحسن في هذا السياق لأن يكون تعديلاً لسقوط أي فرد من أفراد القبيلة من ظهر الجمل أو الناقة وهي تقوم أو تتحرك به، لأن الدراجة والناقة تشتركان في هذه المقام بكونهما وسيلتي نقل وركوب.."[4].

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 54.
[2] ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 54.
[3] ـ المرجع نفسه، ص ص: 75 - 58,
[4] ـ المرجع نفسه، ص: 61.
● يقول الباحث محمد السعيد عبدلي في إشكالية وفوضى تحديد كتاب " المضلع النجمي ":" من الصعب التوصل إلى تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه المضلع النجمي، فهو ليس رواية ولا مجموعة قصصية، ولا مسرحية ولا ديوان شعر، ولا

ونلتمس مدى مبالغة القارئ في تشبيهه لصورة راكب الدراجة بركوب الناقة، وعدم التفكير ملياً في أبعاد هذا التماثل، والربط العشوائي بين مشاهد من الرواية وبين حضورها في القصيدة الشعرية القديمة. ويمكن اعتبار هذا تشويهاً للبناء الفني للرواية، وقتلاً لإبداعية النص وخصوصياته، وممارسة سياسية الإفراغ والإسقاط لمرجعيته وخلفيته الذوقية على النص. وهذا يبيّن مدى مفارقة أفق انتظار القارئ وعدم انسجامه مع أفق انتظار النص الذي هُمِّش وغُيِّب، بحيث لا تتبني هذه القراءة على محاورة الأعمال الإبداعية والتفاعل مع عناصرها، بل عملت على تقييد أفق التجربة الإبداعية، وعزله واختزاله في مجرد إعادة لأفق سابق يتعلق بالشعر العربي القديم.

ويكتشف في " المضلع النجمي"• الظاهرة نفسها من خلال حدث وصف دار نجمة، ويصفه رشيد الذي استيقظ في الصباح و" ذهب إلى حي بوسيجور لرؤية نجمة، ولكنه وجد نوافذ الدار مغلقة واضواءها منطفئة، فتوجه إلى مقهى مجاور حيث يمكنه مراقبة الشرفة وحديقة الدار، وبعد لحظات وصل الأخضر إلى المكان، وتوقف بدوره لحظات أمام الباب المغلق، ولما رأى رشيد قطع الشارع تجاهه وأشار إليه ليلتحق به ويعودا معاً عند التاجر وقد خاب مسعاهما "[(1)]. ويُذكِّر هذا الحدث حسب القارئ مرة أخرى بالأطلال الموحشة المهجورة في القصيدة القديمة، ووقوف الشاعر أمامها، وهو كله ألم وأسى يبكي فراق الحبيبة، حيث تتمظهر دار نجمة فارغة يسكنها الظلام، وابوابها مغلقة، وتحيل على حالة السكون والخيبة.

هكذا، لا ينفصل القارئ، إذن، عن خلفيته المرجعية التي سيطرت عليه، وحاصرت أفق انتظاره، وأصبح لا يرى إلا بمنظار هذا المألوف في الأدب العربي القديم، لذلك حصر التجربة الإبداعية عند كاتب ياسين، واختزل نصوصه في الشعر الجاهلي. ويُظهر إبداعه كمجرد صورة تكرارية للإبداع العربي القديم، قد عمل الكاتب على استنساخها، وهو لم يُقدِّم الجديد في أعماله.

مجموعة مقالات أيضاً، إنما هو جميع الأجناس الأدبية،... فهو مجموعة قصصية لأنه يقوم على مقاطع نصية لا يجمع بينها في الغالب إلا كتاب واحدن يضمها إلى جانب بعضها بعضاً، وهو مجموعة من المسرحيات لأنه يضم عدة نصوص تم بناؤها على التقنية المسرحية من تركيز على الحدث والحوار وغياب الأوصاف المثقلة للشخصيات والمشاهد. وهو أيضاً مجموعة شعرية لأنه يتضمن حوالي ثمانية عشر صفحة من الشعر النثري، وهو في الأخير رواية لأنه جمع بين دفتيه كل هذه الأجناس الأدبية مشكلاً منها عملاً موحداً ينضوي تحت عنوان واحد ". يراجع: محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 66.

[1] - Kateb Yacine, le polygone étoilé, pp : 82 - 83

وعندما نحلل هذا الإسقاط نرى أن هناك خلفية وراء رغبة القارئ المُلحّة في إثبات فكرة علاقة أعمال كاتب ياسين بالأدب الجاهلي. ويمكن أن نقرأ وراء هذا الإلحاح هذه الغيرة وحب الانتماء العربي، إذ هناك من أقصى أعمال الكاتب من الأدب الجزائري، واعتبره أدباً فرنسياً. ونظراً للشهرة التي نالها هذا المبدع عبر العالم، دفع كل هذا بالقارئ إلى البحث في كيفية إثبات جزائرية أدب هذا الكاتب، وعروبة تفكيره، وأن هذه العبقرية الإبداعية عربية في جذورها وأصولها.

2 -موضوع جريمة الناظور:

لقد سجّل القارئ - إلى جانب موضوع الدائرية في أعمال كاتب ياسين - حضور "جريمة الناظور" التي تشكل النواة الأولى التي انبثقت منها، وقد ظهرت بشكل واضح في بداية إبداعه في قصيدة " بعيداً عن نجمة "(loin de Nedjma)، وكذا قصيدة " نجمة أو القصيدة أو السكين " التي اعتبرها كاتب ياسين والقراء القصيدة الأم، والرحم(lamatrice) التي خلقت فيه أعماله، فهي تتضمن جملة من عناصر " جريمة الناظور " أبرزها الدائرة، ونجمة، والموت، والمسجد.

ويرى عبدلي أنه « إلى حد هذه المرحلة من حياة كاتب ياسين الإبداعية، لا تزال الموضوعاتية الأساسية لم تكتمل بعد جميع عناصرها، إذ لم يتجاوز ما تضمنته تلك الأعمال على مستوى ظهور بعض عناصر الموضوعاتية، وتمّ توظيفها في هذا العمل أو ذاك بشكل منعزل، ولم تستطع أن تجتمع إلى بعضها بعضاً لتشكل مشهداً واضحاً منسجماً. فكان لا بد لتحقيق ذلك من انتظار زهور رواية نجمة حتى تقترب هذه العناصر من بعضها بعضاً، وتجتمع إلى جانب عناصر أخرى، فتكوّن وحدة موضوعاتية منسجمة ومتماسكة، هي موضوعتية " جريمة الناظور " »(1).

وتحكي قصة الناظور في نص " رواية نجمة "- حيث يسرد سي مختار لرشيد وهما في السفينة - تاريخ قبيلة كبلوت على أنها القبيلة التي تعرضت لبطش المستعمر الفرنسي بسبب العثور

[1] - محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 99.

على جثتين لفرنسي وزوجته ممزقتين بالسكين بمسجد كبلوت، وهي قبيلة جاءت من الأندلس إلى المغرب ثم استقرت بالجزائر، وهي قدمت في الأصل من سبه الجزيرة العربية.

وقد تحوّلت «جريمة القتل هذه إلى موضوعاتية أساسية انبثقت منها أعمال كاتب ياسين بأجناسها الأدبية المتنوعة؛ من رواية وشعر ومسرح »[1]. وتعتبر رواية نجمة أول عمل اكتملت فيه هذه الموضوعاتية، وقد تتبع القارئ تمظهرات هذا الموضوع (مشهد جريمة الناظور) عبر التعديلات التي يدخلها الخلق الفني على عناصره في أعمال الكاتب، وتحديد الموضوع وراء المشاهد والأحداث للوصول إلى إثبات مدى محورية موضوع جريمة الناظور في العملية الإبداعية عند كاتب ياسين، وأنه المحرك الأساسي للكتابة الأدبية عنده.

يقرأ عبدلي موضوع جريمة الناظور وراء مشهد نقتل السيد " ريكارد " الذي قتله مراد في حفل زفافه، دفاعاً عن الخادمة التي عاملها ريكارد بوحشية وقسوة. وتتبني علاقة المشابهة - حسب القارئ - بين الموضوع النواة؛ جريمة الناظور، وبين مشهد مقتل " ريكارد ". كما يحضر هذا الموضوع النواة في ثنايا الأحداث في صور مجزأة؛ كأن يتكرر مشهد القتل مع الأخضر الذي " أخذ مقلاعه، وتمدد على العشب وحيداً تحت أشجار الحور وجعل يقتل العصافير التي أرهقها النعاس، تملؤه الثقة، ولكنه كان أصغر من أن يتأكد من موت الجثث التي رماها "[2]. ويعلق القارئ بالقول:" نستغرب من فعل الأخضر، لكن تزول الغرابة لمّا نقرأ هذا المشهد في ضوء الموضوعاتية الأساسية، إذ تم فيها رمي جثتي الزوجين في المسجد بعد قتلهما بالسكين، وكذا الأمر هنا، فمصير الطيور بعد أن قتلها الأخضر بسلاحه، سيكون الرمي أيضاً وليس استهلاك لحمها "[3].

وهنا، نطرح هذا السؤال: ما جدوى هذه المشابهة غير المعقولة، إذ لا علاقة بين الحدثين تماماً، ولا مجال للمقارنة بينهما. كذلك مشابهة " غرفة الشبان " بمسجد كبلوت "ثمة غير بعيد من هنا، منزل مهجور... لم يبق في المنزل المهجور إلا أجزاء من الجدران وأخشاب معراة، وقضى الغرباء السهرة ينقلون القش والتبن... كان الأخضر يغمغم وقد دس رأسه في التبن... وكان

1 - المرجع نفسه، ص: 101

2 - كاتب ياسين، رواية نجمة، ص: 202.

3 - محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 188.

مصطفى يدندن بأغنية حتى يقاوم البرد ويستعجل النوم في آن واحد "[1]. ويعتبر القارئ أن الغرفة تعديل لمسجد كلبوت.

وقد أوّل القارئ تكرار العدد ستة في نص رواية نجمة، وربطه بالموضوع النواة جريمة الناظور، إذ يملك السيد ريكارد ستة خيول، و" ذو اللحية " سرد خبر جريمة مراد لستة أشخاص. ويرتبط هذا بمشهد قتل ستة أعيان قبيلة الناظور ثأراً لِما حدث في مسجد كلبوت.

ويتكرر موضوعاتية جريمة الناظور في النص المسرحي عند كاتب ياسين. وتتضمن مسرحية " الجثة المطوقة "، مثلاً، عناصر الموضوع النواة من خلال مشهد "نجمة والجريح "، حيث يسقط الأخضر جريحاً، وتأتي نجمة لإسعافه، وتحاول حمله إلى مكان آمن" وهما بهذا يعدلان الزوجين القتيلين، ثم تتطور الأوضاع لتجد نجمة نفسها ساقطة أرضاً تحت أجساد الرجال، وهذا تعديل لعنصري الاختطاف والاغتصاب الذي تعرضت له الزوجة بعد سقوط زوجها الضابط قتيلاً تحت طعنات السكين "[2]. كما يجمع القارئ مشهد ظهور " أم مصطفى " تدور حول الأخضر الذي يحتضر وهو الذي طعنه زوج أمه الطاهر بطعنة خنجر. وتدور حوله باحثة عن ابنها مصطفى، وهذا مشهد " يعدل الزوجين القتيلين: الأخضر بجرحه البليغ يعدل زوج القتيل، أُمّ مصطفى بجنونها (الذي هو نوع من الموت أيضاً) تعدل الزوجة القتيلة. لكنه يبقى في رأينا أن لا مجال للمشابهة بين المشهدين ".

ويلتمس القارئ في مشهد الزوجين والساعة في مسرحية " مسحوق الذكاء " مثالاً يترجم عناصر الموضوع النواة (جريمة الناظور)، ويظهر ذلك في:« تقول عتيقة حاثّة زوجها " سحابة الدخان " للنهوض من النوم والخروج للاسترزاق: لقد صيرتني مجنونة إننا ندور في حلقة مفرغة مثل عقربي الساعة، أنت بدون عمل، وأنا أنتظر أعدّ الساعات فيرد عليها زوجها: هيا أيها العقرب الصغير، نم واتركني أنام، إنك تسرع دائماً »[3].

ويحتوي هذا المشهد - حسب نظر القارئ - على بعض عناصر الموضوعاتية المعدّلَة؛ من بينها عنصر الزوجين القتيلين. وذلك من خلال سحابة الدخان الذي بتمدده في غرفة النوم بمثابة

---

[1] - الرواية، ص: 31.

[2] - محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 221.

[3] - voir : Kateb Yacine ; la poudre d’intelligence, p 74.

جثة الزوج المنطرحة في المسجد، ولما يدعو زوجته للالتحاق به وتنام، وهذه عبارة عن محاولة لاستكمال مشهد الجثتين المنطرحتين.

ويحضر أيضاً في مشهد " نهاية رمضان "« أين أسند السلطان إلى الزوج - بعد إشارة من المفتي - مهمة مراقبة أوقات الإفطار ويوم العيد. فيطلب الزوج من زوجته أن تحضر له إناءً وأن تُذَكِّره كل صباح بأن يرمي حصاه في الإناء... وفي الليل بينما كان الزوجان نائمين، ونافذة البيت مفتوحة تهبّ عاصفة قوية. ولمّا تستيقظ الزوجة في الصباح تقوم بتفقد الإناء فتجده قد امتلأ بالحصى، فتوقظ زوجها وتخبره أن الإناء الذي تركه أمام النافذة المفتوحة قد امتلأ بالحصى، فيستنتج أن امتلاء الإناء يعني أن رمضان قد انتهى»[1]. ويعتبر القارئ الضحية في هذا المشهد هو " شهر رمضان " الذي قتلته الأحجار لمّا ملأت الإناء، كما قتلت الطعنات الزوج الضابط.

ويتجلى موضوع " جريمة الناظور " في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " وذلك من خلال مشهد " اختفاء الطاهر "؛ الشخصية العميلة للاستعمار، فقد استفاد من حماية يوفرها له حراس في إقامته الخاصة، وبرغم ذلك يتمكن مصطفى وحسان - بعد أن هربا من السجن - من الذهاب إليه متنكرين في زيّ ضابطين، وإخراجه من إقامته بعد أن أوهموه بأن المسؤولين في حاجة إليه لتحضير الانتخابات، فيتبعها إلى السيارة. وبعد أن أصبحوا بعيدين عن كلّ خطر كشفوا له عن هويتهم، وتحت التهديد بالقتل بالسكين أو بالمسدس يقومان باستنطاقه حول امرأة يتبيّن فيما بعد أنها نجمة أُمّ الأخضر. ولكن طبيعة المعلومات التي قدّمها الطاهر لهما، وتباطئه في قيامه بذلك، ومحاولاته التخلص من الأسئلة، جعل مصطفى يفقد صبره فيطلق عليه النار من مسدسه ويقتله. فيلومه حسان على تسرعه، وعلى أنه قد سبقه إلى الثأر للأخضر منه "[2].

وتعدّ عملية الاختطاف التي تعرّض لها "الطاهر" عنصراً من عناصر الموضوعاتية الأساسية، ويعدل زوجة الضابط التي تكون قد اختطفت ثم اغتصبت قبل أن تقتل مثل زوجها في جريمة الناظور. وقد تتبع هذا الاختطاف قتل الطاهر بالرصاص بعد تهديده بالسكين، وهذا يعني أن عُنصرَيْ القتل والسكين حاضران في هذا لمشهد، ويتعلقان بالموضوع الأصل.

[1] - Kateb Yacine ; la poudre d'intelligence, p 97.
[2] - Kateb Yacine, les ancêtres redoublent de férocité, pp : 127 – 132.

ويصف مشهد في كتاب " المضلع النجمي " جماعة من لاعبي القمار تحلقوا حول طاولة يلعبون الورق بحضور مجموعة من المتفرجين، وهؤلاء اللاعبون هم: الأخضر وعمار الكورسيكي والخلاسي الأسمر(tremul)، ثم يتحوّل الأمر بينهم إلى شجار ينتزع فيه عمار قطعة حديد من مقعده كسلاح، ويحضر رجال الدرك في النهاية، ويُسجن المتعاركون، وقد جرح في الأخير الأخضر والكورسيكي[1]. ويعلق القارئ ويرى أن غياب عنصر المرأة في هذا المشهد حلّ محلها المال الذي كتن سبباً للعراك بين المقامرين، وبالمقابل حضر العنصر الفرنسي الذي يمثله هنا كل من الكورسيكيوالحلاسي الأسمر. وأما قطعة الحديد فقد عوضت وعدّلت السكين. من هنا تتأكد فكرة القارئ في كون " جريمة الناظور " هي الموضوع النواة التي تقوم عليها أعمال كاتب ياسين المختلفة. وقد أثبت ذلك بدراسة نماذج من كل النصوص أكدت على أهمية هذا الموضوع، إلى جانب فكرة الدائرية التي تعود كثيراً وتُعدّ الحدث النواة في إبداعه.

يتبيّن لنا، إذن، من خلال هذه القراءة كيف أن القارئ عبدلي قد اصطدم بأفق انتظار النص الذي يتعدى حدود توقعاته، وأفق انتظاراته، بحيث اخترقت نصوص كاتب ياسين تقاليده القرائية، وانبهر بهذه القوة الإبداعية الخلاقة. وقد قال في رواية " نجمة بصفتها عملاً روائياً رفيعاً، تحتاج ولادتها أن تكون مسبوقة بأعمال فنية أقل تعقيداً ونضجاً يكتسب الفنان من خلالها تجربة إبداعية تؤهله لإخراج عمل بحجم نجمة وبعمقها وبدرجة إتقانها العالية..."[2]. ويربط هذا الإتقان بالإبداع الشعري العربي القديم كمنبع أساسي حرّك عبقرية الكاتب، فهو الجانب اللاواعي في الكاتب وفي تفكيره.

لكننا نقول إنه بالغ كثيراً فيما ذهب إليه، حيث كانت قراءته بمثابة الحصار الذي قيّد أفق التجربة الإبداعية، وعمل على تحديد حرية النص، وتقيّده في حدود مرجعيته السياقية، بحيث لخّص كل العملية الإبداعية عند الكاتب في موضوع يعتبره النواة الأولى التي حرّكت استراتيجية الكتابة عند كاتب ياسين، وهو " جريمة الناظور " التي وردت في رواية نجمة. ولَمْ نَرَ - أثناء قراءتنا الدقيقة لهذا النص - هذه الأهمية التي يولّيها القارئ لهذه القصة، فقد وردت كقصة ثانوية في أحداث القصة المتخيّلة، وجاءت في قالب خيالي يبتعد عن الأبعاد الواقعية العميقة التي تحملها الرواية التي

1 - Kateb Yacine, le polygone étoilé, pp :31 - 32

2 ـ محمد السعيد عبدلي، مقدمة عالم كاتب ياسين الأدبي، ص: 96.

تتصل بموضوع الوطن وهويته وبتاريخ الجزائر الذي يتشابه فيه الماضي بالحاضر والمستقبل. وبالتالي نرى أن اختزال الإبداع عند كاتب في موضوع " جريمة الناظور " هو إجحاف في حق النص، وتقليص وتضييق لوقعه الجمالي. ومن جهة أخرى يُحيل على مدى خرق النص لأفق انتظار القارئ ومفارقته لتوقعاته الذوقية، وتقاليد قراءاته السابقة، وهذا ما جعله يلجأ إلى الشعر العربي القديم كمرجع أساسي لفهم هذه الأعمال الإبداعية، والوصول إلى حد الإسقاط لمرجعيته، وقراءة المسرح والوراية بآليات القصيدة الجاهلية، والبحث عن الطلل في القصيدة الحرة عند الكاتب.

وتسير هذه النصوص وفق معايير الشعر الجاهلي، ويحدث التصادم، ويظهر الخلل في القراءة، إذ لا يستجيب النص الإبداعي، ولا يتساير مع أفق مرجعية القارئ. ويمكن تفسير هذا الإصرار وراء ربط إبداع كاتب ياسين بالأدب العربي، وتوقعاته في هذا الإطار الضيق، هو بدافع تأصيل هذه الإبداعية الجزائرية التي يصنفها البعض ضمن الآداب الأجنبية، وفي الأدب الفرنسي بالخصوص. وقد تأتي هذه القراءة لأجل إثبات هوية هذه العبقرية العالمية، وأصالتها العربية، وهذا ما يبرر تحديد القارئ " لجريمة الناظور " التي تحكي عن قبيلة ذات أصول عربية استقرت بالمغرب، ويعتبرها الموضوع الأصل في كل العملية الإبداعية، والنواة التي تتمحور حولها كل النصوص الإبداعية، وهذا لتأكيد الأصل العربي لفكر كاتب ياسين.

ويبقى أن نقول إن القارئ قد فتح مجال القراءة، وطوّر آفاق الرؤية، وأسهم بمنظوره في فتح الحوار، ومحاولة فهم وتفسير أعمال كاتبي ياسين المختلفة، والبحث في أبعادها الدلالية العميقة، واكتشاف الأسس الجمالية للنصوص. وتضاف هذه القراءة إلى مجموعة القراءات التي عملت على محاورة هذا العمل الإبداعي، للوصول إلى فهمه.

2 -أفق القراءة والسياق السوسيوتاريخي:

لقد قرأ القارئ الجزائري أيضاً أعمال كاتب ياسين وفق السياق الاجتماعي والتاريخي، وفي ضوء ما أمْلَتْه تلك المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها إبداعات هذا الكاتب. ولم تختلف هذه القراءات عن بعض تلك تتبعناها مع القارئ الفرنسي، وردود أفعاله، حيث ارتبطت عملية التلقي،

وفهم هذه الإبداعات المختلفة، وإدراك أبعادها بالخلفية المرجعية التي يمتكها القارئ عن السياق، ومحيط الجزائر الاجتماعي والثقافي في تلك الفترة من الزمن، وكذا المألوف في منظومته القرائية.

وسنحاول التعريف بطبيعة هذا التلقي، وتبيان أبعاده، والكشف عن خصوصياته، ونبحث في طبيعة الأسئلة التي طرحها القارئ على النص الإبداعي، ومعرفة مدى تجاوب مرجعيته السياقية، وكيفية تفاعلها مع أفق انتظار النص، والبحث في القضايا التي استوقفت القارئ، وجلبت اهتمامه، وحددت رؤيته وفهمه لهذه الأعمال الإبداعية.

وقد استوقفتنا في هذا المجال قراءة نراها نموذجية، بحيث استطاعت أن تعطي فكرة إجمالية عن أكبر أعمال كاتب ياسين التي تجتمع في موضوع " الوطن المأساة "، وتشكل صورة كاملة عن استراتيجية الإبداع عند الكاتب، مقارنة بأغلب القراءات الأخرى التي تقتصر وتركز على نص من نصوصه، وبالتالي لا تصل إلى رسم صورة كاملة عن حركة الإبداع عند كاتب ياسين. وتتمثل هذه القراءة فيما يلي:

-قراءة إسماعيل عبدون (Ismail Abdoun)•[1]

يذهب القارئ " عبدون " إلى أن خطاب كاتب ياسين لا يزال يطرحالعديد من الصعوبات، ومشكل عدم الوضوح في الدراسات النقدية، وعلى القارئ الجزائري والفرنسي. ومن هذا الأساس، حاول القارئ تحليل الخطاب، ومعرفة خصوصياته، وكيفية تشكيله، ليصنع هذه الوحدة الموضوعية المتنوعة بحيث يتشكل العمل الإبداعي في ثلاثة اتجاهات - أو ملفوظات - تتكامل وتتباين وهي: الملفوظ الغنائي(lyrique)، والتاريخي الاجتماعي، والملفوظ الأسطوري الخرافي. وقد تتبع هذه الملفوظات في أعمل كاتب ياسين، وقد استوقفته مجموعة من القضايا هي:

أ -الغنائية والأنوثة:

لقد اعتبر شخصية نجمة الوجه المحوري والمركزي في الملفوظ الغنائي، وهي التي تقوم عليها الخطابات، وتثير الرغبات ومنافسات الشخصيات الذكرية. وإنه من الصعب تتبع تطور هذه

•يراجع: Ismail Abdoun, « le lecture(s) de Kateb Yacine », édition Casbah, Algérie 2006
ونشير هنا إلى أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب كانت في سنة 1983، وتأتي الطبعة الثانية في سنة 2006. ويترجم عنوان القراءة بـ" قراءة كاتب ياسين ".

الشخصية ونموها في منحى كرونولوجي- حسب القارئ - بحيث " إذا عدنا إلى البدايات الأدبية الأولى للكاتب نجد أن المشروع الشعري والغنائي (قصيدة: نجمة أو القصيدة أو السكين) ارتبط بمشروع العنف والوجه الأنثوي، وارتبط هذا الأخير باسم نجمة منذ البداية التي تتخذ أبعاداً مهمة في الأعمال الأدبية لكاتب ياسين، وتعتبر رواية نجمة التي تحمل اسمها أحسن مثال لهذا التلاقي بين العنف والانفعال والتاريخ والخرافة، حيث تتخذ تدريجياً طابع " المتعدد الأشكال " (polymorphe) متفجرة في صور متنوعة: كالمرأة، الأم، الأرض، التاريخ، الخرافة والقبيلة... "[1].

وتبقى صورة نجمة - على الرغم من حضورها في المضلع النجمي - لا تشغل المكانة المحورية التي شغلتها في الأعمال التي سبقت؛ بل تشارك كصورة عالمية(cosmique) للجزائر، ومنجهة أخرى لا تعتبر نجمة شخصية خيالية وهمية فقط، بل هي امرأة موجودة في الحقيقة (ابنة عم الكاتب) التي أحبها، وهو الحب المستحيل. هكذا فالمرأة والشعر أو الثورة، تعبّر هذه العناصر كلها عن التناقضات الحقيقية التي يعيشها الكاتب في حياته، ويأتي العمل الإبداعي كله من اجل بناء الصلح بين هذه الاختلافات.

وتظهر صورة نجمة في مسرحية " الجثة المطوقة " التي تتمحور حول موضوع النضال ضد الاستعمار، وبالتحديد مظاهرات 8 ماي 1945، وتجمع قُطبَيْالأعمال الإبداعية لكتاب ياسين: حب المرأة وحب الثورة، ويتم التقاء هذين الموضوعين في صيغة النزاع والألم.

وتتجلى صورة نجمة في هذا السياق المليء بالعنف كلها إنسانية هي " عشيقة في منفى " بتعبير شخصية لاخضر الذي يعيش الغربة في وطنه المستعمَر، ويعيش الغربة أكثر في روحه، حيث أن عنف الحرب تُبعده عن عشيقته، العشيقة التي استغنى عنها من أجل حب أكبر يحويها ويتجاوزها مناضلة وطنية، أم أرملة في الوقت نفسه. و" ترتسم نجمة في صورة غنائية (lyrisme) قوية تتحد المرأة بالشارع، وتنساب الجماعة في الفردية فمن الشارع الوندال إلى شارع نجمة "[2].

---

[1] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 22
[2] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 26

وفي مسرحية « الأجداد يزدادون ضراوة » التي تصوّر فترة لاحقة هي حرب التحرير، وقد نالت نجمة مكانة أساسية في العمق الدرامي، فتصبح نقطة التقاء عدة قوى متنافسة (antagonistes): العقاب، مصطفى، حسان، الجندي المغربي(vétéran)، جيش الاحتلال، قلب الفتيات...، وتأتي في مناخ مأساوي مليء بالعنف مباشرة بعد مقتل الطاهر الخائن من طرف " مصطفى ".

وتمثل نجمة، إذن، العنصر الأساسي في الفعل المسرحي، وهي الصوت المفضل لإثارة هذه الغنائية التي تعتبر القوة الشعرية للمسرحية، مثلما تتمظهر هذه الغنائية بينها وبين العقاب في حوار عن الحب[1]. ويحيل العقاب على رمز البقاء؛ بقاء الأجداد وعلى روح لاخضر حب نجمة.

وتحضر صورة نجمة الغائبة الحاضرة في " رواية نجمة " تلك المرأة ذات الأصل غير الواضح، ابنة الفرنسية اليهودية، من أب كبلوتي غير معروف، وهي مركز ارتكاب زنى المحارم(inceste)، حيث زُوِّجَت إلى كمال أخيها، وهو ابن سي مختار الذي يُحتمل أن يكون والدها.

وتعتبر نجمة في النص الروائيموضوع بحث متواصل، ومتعدد الاتجاهات، فهي بحث عن حبها من قِبل الأصدقاء الأربعة(مراد، مصطفى، لاخضر، رشيد)، وكما تمثل بحثاً رمزياً عن الهوية، حيث عادت إلى أهلها، واسترجعتها قبيلة كبلوت.

وقد شغل موضوع الحب القسم الكبير من الفضاء العام للرواية، فهي قصة إخفاق في البحث عن الحب، وتمثل محور عقدة الحب العنيف واليائس. وهي لا تشغل نفس الوضعية التي تشغلها في المسرح، حيث لا تظهر كثيراً في نص الرواية، ولا تتكلم، إنها شخصية مسالمة (personnage passif)، وغير فعالة، وتكمن أهميتها في جاذبيتها، و« تصبح بسبب روحها المسالمة مصدر للصراعات والرغبات المتناقضة، ومنبع أزمات فردية وجماعية، وتبقى مسألة امتلاك نجمة إشكالية مآلها الفشل بالضرورة »[2].

---

[1] - يراجع المرجع نفسه، ص: 28.

[2] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 32

هكذا، إذن، فنجمة هي مركز التقاء الشخصيات واختلافها، نعرفها بعين هؤلاء، وبردود أفعالهم، ولغتهم، وهم يحلمون بها، وبعلاقة يعرفون استحالتها مسبقاً، وهي ترتسم دائماً من خلال كلمات: الحلم، الخرافة، الهلوسة، الاستهام(fantasme)، الحكاية الخرافية، الضياع...

بينما كتاب " المضلع النجمي "- وهو لا يدخل في جنس من الأجناس الأدبية - فهو نص منفجر ومتنوع(polyvalent)، يوظّف تقنيات مختلفة مستمدة من كل الأجناس الأدبية: (سيرة ذاتية، سرد، مسرح، شعر، مونولوج؛ حوارات داخلية). وينفتح الكتاب على العناصر الغنائية الشعرية، مثلما ينغلق عليها، ويعتبرها القارئ " غنائية مزوبعة " (tourbillonnant) حيث يأتي الكلام في صور غير مألوفة وشاذة، يندمج الماضي والحاضر، ويعبّر عن حالة شعور مفجَّر بين قطبين متناقضين: الرغبة في البقاء مع هذه المرأة، والميل العنيف إلى الهروب منها. وعلى الرغم من عدم ورود اسم " نجمة " مباشرة في هذا الكتاب، لكنه يبقى " قطب تساوي الحدين "(ambivalence): حب وكره، حقيقة ولا حقيقة هي حلم بداخل حلم [(1)]. ويصل القارئ ويستنتج أن الأنوثة أحد المصادر الأساسية لعنصر الغنائية الشعرية عند كاتب ياسين.

ب -التاريخ في عالم كاتب ياسين:

يتضمن العمل الإبداعي عند كاتب ياسين أحداثاً تاريخية كثيرة في تاريخ الجزائر، إذ يحيل على الغزو الروماني في الفترة النوميدية، وصولاً إلى الاحتلال الفرنسي. ويغطي هذا العمل بصفة عامة فترة واسعة من التاريخ القديم إلى عام 1966 مع كتاب " المضلع النجمي "[(2)].

ونسجل هنا كاستنتاج أولي كيف أن قراءة القارئ عبدون لا تخرج عن السياق المحيط بالنصوص الإبداعية، حيث تفسَّروتؤوّل في ضوء هذه المعطيات التاريخية والاجتماعية الحقيقية المتعلقة بالواقع الحي للمجتمع الجزائري، فقد عمل على البحث عن كيفية انعكاس المجتمع الجزائري في النص الأدبي، والكشف عن وظيفة الملفوظ التاريخي ويرى أن المجتمع الجزائري في عالم إبداع كاتب ياسين يتعلق بعالمين متعارضين ينغلق الواحد على الآخر، وتربطهما التناقضات، ولا يتواصلان إلا من خلال الصراع والعنف.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 35.
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 37.

وتتجسد في رواية نجمة صورة عالم المحتل، وتتعلق نقطة البداية عند كاتب ياسين بسيرته الذاتية، وبتاريخ قبيلته التي دُمِّرت بسبب مشاركتها في المقاومة التي قادها الأمير عبد القادر(1832 - 1847). فمن عهد الآباء، وصولاً إلى مرحلة الشباب مع الأبطال الأربعة في نجمة، فحوالي قرن من الاحتلال الوحشي. ويحيل القسم الخامس من الرواية على صورة أطفال المجتمعَيْن؛ الفرنسي والجزائري، ويلعبون معاً، وتنعكس الأمور مع هؤلاء الأطفال، حيث يتغلب أطفال الجزائر على المجتمع الفرنسي.

ويترتب المجتمع المحتل من الداخل في طبقات من مختلف الأصناف الاجتماعية، فأعوان الجهاز الأمني(الجيش، الشرطة، الدرك، القضاة، وحراس السجون)، والتجار الصغار، والعنصر الأبيض كالسيد ريكارد والسيد إرنست. ويحس عالم هؤلاء الحقد والكره للإنسان العربي، ويظهر التفاوت الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الكامل بين الفرنسيين وبين الجزائريين.

ونتابع نفس السيناريو في كتاب " المضلع النجمي "، حيث يعود بنا الفعل السردي إلى الفترة الاستعمارية، ويستنكر هذه الإبادة الجماعية، ويرفض أن ينعم الفرنسي بالراحة، وبثروات الأرض، بينما يتصارع الجزائريون مع الفقر والجوع. ويتمظهر عالم المستعمِر أيضاً في كل من " مسرحية الجثة المطوقة "، ومسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " من خلال الجهاز الأمني(الجيش، السجن)، ويعتبر القارئ العملين المأساة الحقيقية، والحرب بين المجتمعّيْن تؤكد الانفصال الكُلِّي بين المستعمَر وبين المستعمِر[1].

كما ينتظم عالم المستعمَر في نص نجمة في صورة المجتمع التقليدي، وهم الفلاحون الذين يتحملون بصعوبة ثقل الاستعمار، وكذا المجتمع المتحضر؛ عالم الأغنياء والطبقات المتوسطة كالحلاقين، التجار، وأصحاب المقاهي... وبصفة عامة هو عالم عدواني تجاه الفرنسيين، يعيشون النضال والمقاومة تجاههم.

وتتمدد الصورة الاجتماعية في كتاب " المضلع النجمي "، وتتطور من خلال وصف الوسط العمالي في العاصمة، وخاصة وسط المهاجرين. وتتكشف هذه الهجرة الإجبارية من خلال شخصية " لاخضر " الذي يعيش الهروب إلى الأمام، إلى عالم أكثر صعوبة وعنف، واستعراض

---

[1]- voir :Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 40

ملحمة الأحداث التي تعبّر عن المأساة التي يعيشها بين المصنع والحظيرة. ومن جهة أخرى الهروب من خلال معاقرة الخمر والمخدرات، ومن خلال الأمراض، وهذه وضعية قد عاشها كاتب ياسين نفسه حقيقة في المهجر[1].

وتتبين ذروة المأساة، وعنف الفرنسيين في نصوص " دائرة الانتقام "، وهذا ما حرّك روح النضال والمقاومة الشديدة عند الشعب، ثم الثورة من خلال مظاهرة شارع الوندال في مسرحية " الجثة المطوقة ". ويتحوّل الصراع في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " إلى حرب بين الفرنسيين وبين الجزائريين.

ولقد اتسمت أحداث 8 ماي 1945 بأهمية كبيرة في حياة كاتب ياسين وأفكاره وإحساسه، الذي ما فتئ يكرر أن هذه الأحداث هي المنبع الرئيسي لإلهامه الإبداعي. وقد وجّهت هذه الأحداث قناعاته العميقة، وإيمانه الراسخ بأن حركة القوى الشعبية هي المحرك الحقيقي والقويّ للتاريخ« كما احتلت مكانة استراتيجية في رواية نجمة، أين يستعرض هذا الحدث وكأنه نقل للواقع بكل تفاصيله في بداية الرواية ونهايتها »[2].

هكذا، لا يتحدد العمل الإبداعي عند كاتب ياسين في سرد جزئي للأحداث المعاصرة، بل يستعرض فترات أخرى من تاريخ الجزائر تتفق كلها حول موضوع واحد هو استمرار النضال منذ آلاف السنين للمجتمع الجزائري ضد الغزاة المتعاقبين عليه، ويؤكدون على قوة الصمود الثقافي والتاريخي للجزائر، والدفاع عن الشخصية الجزائرية، منذ عهد يوغرطة ونضاله ضد الرومان، إلى حرب الاستقلال ومقاومة الأمير عبد القادر.

ويوظف الكاتب الرموز المتنوعة من أجل إظهار قيمة الوطن، والرفع من شأن الهوية الوطنية، فتحضر، مثلاً، شجرة البرتقال في " الجثة المطوقة "، وبأوراق خضراء للدلالة على الاستمرار في الوجود رغم بقاء الاحتلال، وبقاء أسماء المدن الجزائرية في رواية نجمة على اصلها (النوميدي)، وراء الأسماء اللاتينية، والبيزنطية، والرومانية، والفرنسية للدلالة على روح الاستمرار والمقاومة، وبالتالي تتخذ مسألة توظيف التاريخ الوطني أبعاداً ثورية نضالية، وقد تخللت كتاب " المضلع النجمي " وثائق تاريخية تؤكد وحشية العدو.

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه، ص: 41

2 ـ المرجع السابق، ص: 42

ج)-أسطورة الأجداد:

إن الرجوع إلى الأجداد يستمده كاتب ياسين من تجربته الشخصية، حيث عمل على توظيف هذه الخرافة المتداولة عن قبيلة " كبلوت "، أسطورة تناقلتها الأجيال المختلفة، وقد استعرضتها الباحثة " جاكلين أرنو "•. ويرى القارئ عبدون أن « السلالة المتخيلة (fiction généalogique) هي حقيقة واقعية وعامة عند المغاربة. وكل قبيلة في شمال إفريقيا تقوم على الجد الأول والمؤسس لها »[1]. وتحمل الأسطورة القبلية وظائف مختلفة في المفهوم الاجتماعي للمغاربة، منها:

«ـالأسطورة القبلية هو فضاء الذاكرة الاجتماعية للجماعة. وتنتقل قصة تاريخهم عبر الأجيال.

ـ الأسطورة تؤكد أصل الجماعة والمكان الجغرافي الذي تنتمي إليه ـ هو عين غرور ـ بالنسبة للكبلوتيين.

ـ يحوي الخطاب الأسطوري على مجموعة من القوانين الاجتماعية التي تساهم في تنظيم والمحافظة على الجماعة وهي:

ـ تقديس الأرض واحترامها، واللعنة على كل من يبيعها (اللعنة في الرواية ظهرت على سي مختار ورشيد).

ـ يكون الزواج بين أفراد القبيلة الواحدة " زواج لحمي "(endogamie)، وكل خروج عن هذا القانون هو تهديد للقبيلة.

ـ السير وفق الدين الإسلامي، وضرورة احترام الأجداد، و" جماعة العُقّال " حيث يُرجع لها الشأن في تنظيم الأمور والحكم فيها.

ـ الخطاب الأسطوري هو رحم الثقافة، ويمثل الشعر الوسيلة التعبيرية للقبيلة.

ـ يتميّز الجد الأول للقبيلة بحكمته وقيمه الإسلامية وإيمانه القوي وعلمه الواسع بالدين»[2].

ويصل القارئ إلى أن " اسطورة الأجداد " عند كاتب ياسين هي الأساسالعميق الذي تنبني عليه مواضيع أعماله الإبداعية، وهي مكوِّن من مكوّنات سيرته الذاتية. ويعتبر الرجوع إلى قيم

•يعيد الباحث " عبدون " قصة " كلبوت " مثلما وصفتها جاكلين أرنو وهي: قبيلة تعود إلى (Kbeltiya) تسعة أجيال قبل كاتب ياسين، ولقد جاء الجد الأول كبلوت من المغرب، وأقام في الناظور؛ في عين غرور، ومات في الأوراس. وهناك حكايات تقول إنها قبيلة جاءت مع بني هلال من إسبانيا الأندلس إلى المغرب، ثم الجزائر فالناظور. ويحكى أنه قتلت إحدى الفرنسيات وعشيقها من عشيرة أولاد دهان (dhahàan)، ويحملون الجثتين إلى مسجد كبلوت، وتثأر القوات الفرنسية لهما، فتشنق ستة أو سبعة من رجال القبيلة، وتدمر القبيلة.

[1] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 54

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 54.

السلف (الأجداد) كطريقة للدفاع عن الهوية، والإرث الثقافي مع بداية الدخول الفرنسي إلى الجزائر. كما تمثل أسطورة الأجداد إشارة للتنظيم الاجتماعي الخاص بدول المغرب الكبير، وهي الصدى للتفكير الإيديولوجي في المجتمع الجزائري.

هكذا، يتبيّن لنا أن الملفوظ الأسطوري في أعمال كاتب ياسين جاء ليُكمِّل الملفوظ التاريخي، وكل فترة تاريخية مرتبطة بحس أسطوري خرافي، بحيث يحضر الجد الأول دائماً في النضال ضد الاحتلال بصورة رجل كبير في السن شجاع. وتمثل مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " أحسن مثال يبيّن هذا التحول للملفوظ الأسطوري إلى الملفوظ السياسي(1).

وتظهر سمة الاستمرارية كميزة من مميزات صورة الجد الأول، ويستحيل أن يتحدد هذا الحس الأسطوري في صورة واضحة حقيقية، ولا يتجسد عند كاتب ياسين إلا من خلال القيم العقلية، والقيم المجردة، والفلسفية المختلفة، وهذا ما يفسر طبيعته كشخصية، فهو متعدد الأشكال(polymorphe)، بحيث يرتسم في البداية كاسم (كبلوت)، ويأخذ أشكالاً متنوعة، تكون - في غالب الأحيان - خيالية، فيأتي في شكل طائر (العُقاب أو النسر)، أو حيوان شرس كالأسد والنمر، رمز القوة والإرادة. وتتدرج كل هذه الصور في الجانب الفولكلوري لمنطقة شمال إفريقيا.

وتتحول دلالة " الجد الأول " في أعمال كاتب ياسين الإبداعية، فتحمل أبعاداً تتجاوز فكرة إعادة بناء اسطورة كبلوت(Kbeltiya)، ويذهب بعيداً في التاريخ في البحث عن الأصل والهوية الوطنية. ويتفرع " الجد الأول " في شخصيات تاريخية حقيقية، مثلاً: يوغرطة، الأمير عبد القادر، بني هلال...، وتأخذ هذه الملفوظات المتعددة التاريخية والسياسية أبعاداً خيالية من خلال تفاعلها مع الأسطورة والخرافة(2).

وإلى جانب هذا، يخصص القارئ " عبدون " القسم الثاني من قراءته نص رواية نجمة، والبحث في بنيتها التركيبية (lecture syntagmatique)، والكشف عن أبعادها العميقة، وإظهار حركة المعنى وتشكّله، فهو النص(نجمة) الذي يستوقف كل الدراسات النقدية، والقراءات المختلفة. وقد اتخذ من شخصية نجمة المفتاح المحوري للإجابة عن سؤال القراءة التركيبية للرواية.

---

1 - يراجع المرجع نفسه، ص ص: 55 - 56.
2 - يراجع المرجع نفسه، ص: 57

-شخصية نجمة:

تُبيّن القراءة التركيبية - حسب القارئ - أن نجمة تقع في نقطة تقاطع، خطابات الشخصيات، وهي إنتاج خطاباتهم المختلفة، بحيث تحضر أكثر كموضوع للخطاب عنه كشخصية حقيقية مرجعية، ويتحدد الدور السردي للشخصيات، وطبيعة خطاباتهم بعلاقتهم بنجمة.

توصف شخصية نجمة وتتحدد غالباً من خلال المعايير النوعية(qualitatifs): كالوصف الجسدي (المادي) الذي تكرر كثيراً، وعادة ما يأتي الوصف مجازياً استعارياً؛ ولا يعطي التفاصيل الجزئية للجسد، ما عدا الثديين والشعر الكثيف.

كما توصف نجمة بالتركيز على الجانب " الإشاري الحركي "، وهو يمثل نداء غزلي جنسي (érotique)، وتوصف ويشار إليها بكلمة " خرافة "(chimère) التي تتكرر كثيراً « وككائن غير واقعي، كصورة حلم ومعاشة كتصور تخييلي(fantasme)، فهناك عملية تكثيفية وتوسيع فعل الحلم لبناء صورة الشخصية، وتتحدد أكثر من خلال جانب المظهر(paraitre) منه من الفعل والحركة »[1].

تعتبر نجمة على المستوى السردي موضوع للتبئير الخارجي (السارد، مصطفى)، وتبئير داخلي من الدرجة الأولى (مونولوج مصطفى ولاخضر)، ومن الدرجة الثانية (تصريحات رشيد)، إذ تحضر في خطابات الشخصيات كموضوع حصري (obsessionnel) و" كشعور متسلط "، وخاصة في مشهد تواجدها في الناظور، فهي تُخلخل البنية الزمنية للرواية في عمقها.

وتمثل " نجمة " على المستوى الموضوعاتي(sémantique) موضوع البحث عن الهوية المفقودة، ولكن يبقى أنها لا تطرح هي نفسها السؤال عن أصلها، وهو الموضوع الذي يخصها بالدرجة الأولى« بذلك فرواية نجمة هي محاكاة ساخرة من روايات الحب والتربية الكلاسيكية. ويمكن استباق الكلام عن اصالة الكتابة عند كاتب ياسين والقول عن شخصيات الرواية ليست متصورة سلفاً ولا مقدرة ولا جاهزة مسبقاً من السارد؛ الكاتب الكلي المعرفة (omniscient)، لكن هي إنتاج السرد الدائم الحركة، وفي هذه الدينامية للسرد فالشخصيات لا تُثَبّت في صور

1 - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 74

فوتوغرافية ثابتة »[1]، بحيث يعمل الخطاب الأسطوري الوهمي على إلغاء طابع الواقعية والتجسيد عن نجمة، وهذا بظهورها في صورة المرأة المتحجبة وارتدائها الحجاب الأسود وتحت حماية " الزنجي " رسول الأجداد الذي يسترجعها ويحملها إلى القبيلة الأصلية.

هكذا، إذن يخلص القارئ إلى أن نجمة ليست شخصية موضوعية واقعية تقليدية (محددة من أوصافها الجسدية والعقلية وكذا وظائفها ودورها الموضوعاتي)، بل هي صورة (ليس في معنى التمثيل لكنها بصمة (impression) شعرية إيقاعية) مركبة ومتعددة العناصر (علامة مستمرة ومتوقفة في آن واحد، ال ومدلول..) وهي عامل مساعد في المسار السردي للرواية، وهي دال (signifiant) فارغ تقريباً من البداية يمتلئ تدريجياً مع تطور الأحداث « وهذا ما يفرض سرد حماسي (rhapsodique)، إعصاري زوبعي (tourbillonnaire)»[2] يحمل دلالات إضافية غنية ومركبة، رمزية، ثقافية، إيديولوجية، شعرية... وهذا ما يميز الأسلوب السردي لكاتب ياسين.

تظهر شخصية نجمة كدال شعري أكثر منه شخصية ذات طابع نفسي، وهو الحيّز الذي تفضله الكتابة في بنائها للمعنى، وتتشكل نجمة كصورة غنية تتقاطع فيها عدة مستويات فب بناء النص.

«ـ مستوى جمالي جنسي الذي يفتح المجال أمام الأوصاف الحسية الجسدية المجازية في الغالب وحركيتها الجذابة.

ـ المستوى الأخلاقي الذي يطرح بإلحاح براءة وانحراف(perversion) نجمة.

ـ المستوى الثقافي الذي يبيّن الصراع بين المظاهرات والسلوكات الحديثة والتقليدية.

ـ المستوى التاريخي، ويتمظهر المصير النهائي لنجمة المحجبة هو أنها تنتقل بين مدينة الماضي ومدينة المستقبل »[3]، وبالتالي يعمل نص رواية نجمة على بناء الأدب والعالم بطريقة أخرى، وهذا ما صنعه الكاتب في مجموعة مفككة (décroché)، ويحيل« هذا التفكك (décrochement) بديهياً إلى أن الكاتب هو أدب مجدد يشير غلى تنظيمات جديدة للمعنى »[4].

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 77

[2] ـ المرجع نفسه، ص : 79.

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 83.

[4] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 89

ويحلل القارئ " عبدون " مشهد الناظور كنموذج لإعطاء صورة دقيقة عن البنية التركيبية لرواية نجمة. يصوّر المشهد حدث اختطاف "نجمة" من قِبل سي مختار ورشيد، والعودة بها إلى الناظور؛ إلى قبيلة" كبلوت " الموطن الأصلي، والأرض المقدسة. ويحيل هذا على دلالة عميقة، وهي البحث عن الهوية الأصلية المفقودة الضائعة، وبالتالي يحمل هذا المشهد أهمية ثنائية سواء على المستوى الموضوعاتي، فشخصية نجمة تعطي اسمها كعنوان للرواية ورهان هذا الاختطاف، أو على المستوى الشكلي البنيوي، فيحتل هذا المشهد مكانة مركزية في فضاء الرواية، ويعتبر (المشهد) نقطة انبثاق الدلالة الجديدة[1].

وبتتبع هذا المشهد، يتبيّن أنه يُفتتح الحديث عن الناظور بقصة المرأتين (زهرة أم لاخضر ومراد) (ووردة أم مصطفى)، ويحدث اللغز ويبقى السؤال في كيفية وصلهما إلى الناظور. ولا يجيب النص عن ذلك، والاستغراب الكلي من ذلك، إضافة إلى موتهما الغامض في الناظور، وفقدانهما غير المفهوم، بحيث يهاجم النسر الفتاة برميها بالأحجار، وتخرج الثانية بحثاً عن أختها الصغرى المفقودة، وتختفي هي أيضاً بطريقة غريبة.

ثم يستعرض قصة القبيلة التي دُمّرت وبقيت دون رئيس، وسبب المأساة هو العثور على زوجين فرنسيين مقتولين في مسجد القبيلة، ويأتي بعده حدث سي مختار ورشيد في الناظور، ومعهما نجمة التي اختطفاها من زوجها كمال.

وقد جاء السرد في هذا المشهد في صيغة شعرية خيالية ومأساوية، وهناك اضطراب في آليات السرد، إذ« تنعدم أية إحالة إلى زمن وقوع هذا الحدث، وكذا الفضاء المكاني أين حدثت المغامرة، فهي غير محددة والزمن بلا تاريخ واضح وتتابع المغامرة وتطوراتها بتناوب النهار والليل وعلامة الضوء والحرارة فهناك غموض كلي يعطي لمشهد الناظور طابع " حلمي" (onirique) أو خيالي »[2]، خاصة وأن المشهد يأتي بعد استفاقة رشيد من حلمه وهو داخل السجن.

---

[1] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 89

[2] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 9

هكذا إذن، فحلقة " الناظور " تحكي المأساة وتتعدى صيغ السر فيه وتتجاوز اصناف الخطاب التمثيلي (figuratif)، ويعتبر حضور هذه المغامرة في هذا الحيّز من الرواية لا يشارك في الكتابة الخطية، لكنه يُعبِّر عنه في كتابه " الرغبة " التي تنتهك(transgresse) قوانين الخطابات[1]. ويتبيّن ذلك، مثلا، في مشهد استحمام نجمة، وظهورها عارية أمام عين رشيد الذي يراقبها من بعيد، وتتحرر الكتابة هنا من كل القوانين، وتبرز وتنبثق كتابة المتعة والشهوات (jouissance). وهكذا، فشخصية نجمة رهان هذا الاختطاف - الذي ليس له حقيقة ذلك لأنها هي مشاركة فيه وراضية به - وهو مركز الحلم الجنسي (rêverie érotique) الذي يتبلور فوق جسدها المرغوب فيه.

ويذهب القارئ أنه« ودون أن نضغط على النص يمكننا أن نقول إن عناصر النص في وصفه لمشهد استحمام نجمة تعلن عن ميلاد شعرية الشخصية بمعارضتها لأصلها الروائي. ويتبيّن أن عراء (nudité) نجمة يكشف عن الحد الأقصى لهذه الكتابة الرغبة التي تجد في الحلم المبتغى، وهذا " العراء " هو مجاز واستعارة مثلما ظهرت نجمة في صورة سوزي وشبهها بها في بداية الرواية »[2]. وبالتالي فهذه الكتابة الانتهاكية(transgressive) تعطي الحرية للعبة العلامات، فتلعب بالعلامات لعبة العلامات، وتقلب العلامات، وهذا أساس اللعبة الشعرية.

ويعتبر مشهد الناظور، إذن، كارثة (catastrophe) منتجة التي تخلخل السرد وتحدث اضطراباً فيه، ويعد صنف هذه الكتابة الانتهاكية جديدة في الكتابة الروائية عند كاتب ياسين، وحتى في كل الأدب الجزائري في تلك الفترة[3].

●نجمة الإغراء المزدوج (نجمة الشخصية والنص):

يخلص القارئ إلى أن رواية نجمة، قد أغوت وفتنت أجيال كاملة من الكُتّاب المغاربة - في اللغتين - ولا تزال إلى اليوم تثير الكثير من الاهتمام و«هذه اللذة التي نحسها هي التي أريد أن

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 91.

[2] - المرجع نفسه، ص: 93.

[3]- Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, p : 96

أتقاسمها معكم اليوم، ماذا نقول في نص يمثل هذه الكثافة وهذا الغنى ؟ من أين تبدأ هذا النص الذي يتحدى كل التنظيمات وكل القواعد والترتيبات السردية الكلاسيكية ؟»[1].

إن رواية نجمة هي " خليط مرقع "(patchwork)، أو نسيج مصنوع من قطع مختلفة مخيّط بعضها ببعض من الملفوظات المتباينة والمتنافرة(disparates). وتبنى الرواية على الغياب الكلي للعقدة بالمعنى التقليدي التي تمكننا من متابعة تحولات النسيج المجازي. فالنص يستجمع الخطابات المجزأة لينتج حكايته الخاصة به.

وينتظم هذا العمل الإبداعي بطريقة رائعة، فتلتحم مختلف المراحل، وهذا ما يشكل بعيداً عن تنافرها وتباينها خطابات مصففة(alignés) ومنتظمة فجزيئات من الخرافة ومن الملاحم والماضي، أو أحاسيس التجربة الحاضرة، ويلتحم كل هذا في تنسيق سردي قوي جداً[2].

كما تعتبر رواية نجمة بنية زمانية أكثر منها مكانية تترجم بصفة مباشرة الضغط أو التمزق (déchirement) المتواصل بين الماضي والحاضر، فيتكرر الماضي الإخفاق القديم في الحاضر مع المأساة التي يعيشها الوطن والمستقبل، وهو الاستقلال غير المؤكد. وهذا ما يبرر الطابع المتفجر للسرد، وعبارة الكتاب الممزق في المضلع النجمي.

ووراء هذه الرواية المعقدة قصيدة كبيرة تربط بين نجمة التي يتنافس عليها الشباب الأربعة، وعلى حبها ورعبتهم المستحيلة والممنوعة، فهي نموذج الرغبة (paradigme du désir). ويمثل مشهد الناظور قمة الكتابة في الرغبة (العري)، وتتحوّل الشخصية - وبطريقة شعرية جميلة - لتحمل رمز الوطن، والبحث عن الهوية الأصل، فهي حكمة (parabole) أو مثل، وتحمل حقيقة متخفية يترجمها النص ككلام مجازي متعدد واستعاري، وكنص هي الغموض والإبهام والغنى الشعري والكتابة الفعالة التي تسجل الواقع تدريجياً وكتابة الحقيقة السابقة فهي كلمة حرة لا ترضخ وتطالب بحق الكلام[3].

هكذا نتبيّن من هذه القراءة كيف يرتبط السياقان الاجتماعي والتاريخي بالعملية الإبداعية، بحيث قرأ القارئ " عبدون " نصوص كاتب ياسين في ضوء المعطيات السياقية السائدة في تلك

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 125.

[2] - يراجع المرجع نفسه، ص: 97.

[3] - Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine, pp: 131 - 132

الفترة، وبالتالي انحصرت رؤيته للنص في البحث عن مدى ترجمته للواقع التاريخي والاجتماعي للمجتمع الجزائري، وكذا تعبيرها عن الشعور العميق الذي يعكس نفسية المبدع. وتُختصر الكتابة الإبداعية في أفق انتظار القارئ في قضية المأساة التي يعيشها وطن الجزائر من الماضي إلى الحاضر، تحت وطأة الغزاة المتعاقبين عبر الزمن.

وتأتي صورة نجمة كشخصية محورية تحضر في أغلب أعماله الشعرية والمسرحية والروائية، وترتسم وراءها صورة المرأة الحقيقية والحب المستحيل لكاتب ياسين. وتحمل - من جهة أخرى - صورة الجزائر المأساة. وبالتالي تتلخص قراءة القارئ في الجانب الموضوعاتي لمختلف هذه الأعمال، ويخصص بعض الملاحظات فقط حول الجانب الشكلي والبنيوي لنص رواية نجمة. ولم يأخذ هذا الجانب كل اهتمام القارئ، بل اكتفى بإظهار مدى صعوبة البناء الشكلي لأعمال كاتب ياسين خاصة في رواية نجمة، وأظهر إعجابه وانبهاره بهذا النوع من الكتابة الإبداعية التي يعتبرها ظاهرة في النص الأدبي المغاربي والجزائري على الخصوص.

هكذا إذن، نرى أن أفق انتظار القارئ خاضع للمرجعية السياقية، وأن قراءته كانت سجينة هذه المعطيات التاريخية والاجتماعية، وكذا سيرة المبدع الذاتية، وانحصرت آفاق النص الإبداعي في هذا النطاق الضيق. ولم تُظهر هذه التجربة الإبداعية التي رسمها كاتب ياسين في عمق نصوصه التي اخترقت حدود القراءة السابقة، وزعزعت التقاليد الأدبية المألوفة.

-قراءة أحمد منور•

لقد أظهر أحمد منور في قراءته لنص رواية نجمة إعجابه الكبير، واندهاشه من هذا الصنف من الكتابة الروائية الذي اخترق الحدود المألوفة في الرواية الجزائرية والمغاربية، وأسس كاتب ياسين من خلالها لشكل جديد في الكتابة الإبداعية، فكوّن - دون أن يقصد ذلك - مدرسة مغاربية جديدة في الكتابة باللغة الفرنسية،« وقد جاءت نجمة كأقوى ما تكون عليه النهايات فهي آخر حلقة من الروايات الاحتجاجية، فأحدثت عند صدورها ضجة أدبية كبيرة، لاسيما على مستوى الشكل الذي تجاوز فيه الكاتب الأسلوب الواقعي الذي عرف به كل من سبقوه من الروائيين الجزائريين، وتجاوز معه ذلك الشكل الكلاسيكي المعهود، الذي تعرض فيه الأحداث عادة في خط

تطوري مستقيم، وفق الترتيب الزمني المعتاد، ورأى النقاد أن يتتبع في عرض أحداث روايته شكلاً دائرياً.»[1].

وما نلاحظه من البداية أن القارئ يحصر قوة الرواية في شكلها وبنائها، لكنه لم يولِ الاهتمام بهذا الجانب، ولم يدرس هذه الظاهرة، ولم يبيّن سر هذه البنية المتفردة، وأين تكمن جدتها ؟ بل اكتفى بالإشارة فقط إلى الترتيب الزمني غير المعتاد، وإلى الشكل الدائري الذي ميّز الرواية عن كل الأعمال الإبداعية في فترة صدورها، وانتقد الرأي الذي فسر سمة الدائرية في الرواية وربطها بطبيعة التفكير العربي، وتعامله الدائري مع الزمن، إذ يرون في نجمة رواية عربية محضة، سواء في شكلها أو في محتواها، أو في سلوك شخصياتها « وقد ظل هذا الرأي لسنين طويلة مجرد فرضية نقدية، وإحساس لدى القارئ يجده حينما يرجع إلى رواية نجمة، ولكن لا أحد حاول أن يقدم عليه الدليل. ومع تقدم مناهج البحث في سنوات السبعينات، واتساع مجال البحث في تكوينية النص، والوصول من وراء ذلك إلى تحديد مكوِّناته الأساسية، وإعادة رسم خريطته التاريخية »[2].

وهذا ما بيّنه القارئ " محمد لاخضر معقال " -ولقد سبق الحديث عنه - في دراسته، حيث رجع إلى تقاليد الشعر العربي القديم بحثاً عن أصول رواية نجمة. وقد حدد نص المعلقات كمنبع رئيسي لكل إبداع كاتب ياسين، وتوصل إلى أن قيام الشعر العربي القديم على ظاهرة " التكرار " يفسر الحضور الغالب للتكرار كتقنية تنبني عليها رواية نجمة. وينتقد القارئ أحمد منور هذه النتيجة، كون ظاهرة التكرار تلتقي مع حركة الشكل الدائري الذي قال به النقاد في رواية نجمة، كما تلتقي، من جهة أخرى، مع تقاليد الحكي في الأدب الشعبي العربي. والأحداث في نجمة، تلف وتدور لتعود في النهاية إلى النقطة التي انطلقت منها أول مرة، وهو ما يعطيها شكلاً دائرياً.

ويعلق القارئ بقوله:« نلاحظ أن ظاهرة التكرار لا تفسر - إن صحت - إلا شكل الرواية الدائري هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التكرار هو ظاهرة عامة في الأدب الشفوي بوجه عام،

●يراجع: أحمد منورالأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) الجزائر2007.
لقد خصص الباحث الفصل الخامس من كتابه الذي بعنوان:" من وعي الذات إلى التمرد " لدراسة نص رواية نجمة.
[1] ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ص: 338.
[2] ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 340.

وليس مقصوراً على التراث العربي وحده. ثم إن العمل الروائي شديد التعقيد إلى درجة يصعب معه أن نرجعه في أصله إلى ظاهرة معيّنة مثل التكرار في تقاليد الشعر العربي، أو تقاليد الحكي في القصص الشعبي. وتتجلى تعقيداته بشكل خاص في التنوع الشديد في أسلوب الكتابة الذي جمع فيه المؤلف بين مختلف أساليب التعبير من الكلام السوقي الهابط الذي يرد على لسان الشخصيات إلى الحوار المطوّل في بعض المواقف إلى السرد المسهب، إلى المشاهد التمثيلية الخالصة، إلى الشعر الموزون المقفى إلى التحليق الخيالي الشعري الذي يصل فيه إلى درجة عالية من الشفافية الروحية والرمزية، وهذا ما يزيل الحدود فيه بين كل الأنواع الأدبية، ويجعل منه عملاً فنياً متعدد الأوجه، متنوع التأثيرات، ومن هنا، فإن أية محاولة لإرجاعه إلى أصل أو تأثير واحد وحيد تكون - حسب رأينا- عملية اختزال شديد، وتبسيط مُضرّ بالقيمة الفنية لهذا العمل»[1]

وعلى هذا الأساس، عمد القارئ إلى البحث عن أهم مميزات الكتابة عند كاتب ياسين● من خلال رواية نجمة، وهو الذي عارض حركة التلقي التي ربطت إبداعية المبدع بالشعر الجاهلي، وشعر المعلقات خاصة، واكتشف أن سر الكتابة في نجمة هو انبناؤها على الأسطورة، وتوظيف التصوير الرمزي للأحداث، وفتح المجال واسعاً للتعبير المجازي، وبالتالي تحرر الكاتب من رقابة الوعي الذاتي، ومن رتابة السرد الواقعي الذي تميّز به كُتّاب جيله.

وتحددت الأسطورة في النص من خلال شخصية كبلوت، وهو الجد الأعلى للقبيلة الذي جعل روحه تخترق حدود الزمان والمكان، وتتجلى للأفراد القبيلة في مخلوقات شتى تشعرهم بحضوره الدائم، وكذا شخصية نجمة الي جعل منها امرأة غير عادية، خارقة تجمع أفراد قبيلتها مثلما تفرقهم، بما تتمتع به من سحر وفتنة وجاذبية وقوة تأثير على الرجال.

---

[1] ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 343.

●يرى هذا الباحث أن كاتب ياسين ـ بشهادة المتخصصين في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ـ يعدّ من ألمع الكتّاب الذين غاصوا في أعماق المجتمع الجزائري، وعبّروا عنه أروع تعبير وأصدقه. وبالطبع فإن الجزء الأكبر من هذه القدرة يعود إلى عبقريته الخاصة التي لا تقبل أي تعليل سوى أنها موهبة ربانية لا دخل له فيها. لكن هناك جزء منها يرجع إلى أسلوبه المتنوع الذي اختاره في الكتابة، فكوّن به دون أن يقصد ذلك مدرسة مغاربية جديدة في الكتابة الفرنسية، فسلك مسلكه في هذا الاتجاه: رشيد بوجدرة، نبيل فارس، رشيد ميموني، ومحمد خير الدين، والطاهر بن جلون وعبد الكريم الخطيبي من المغرب.

هكذا إذن، يتحدد سر قوة رواية نجمة - حسب رؤية القارئ - في توظيفها لتقنية الأسطورة، وفي انبنائها على العمق الخرافي الذي يربط الحقيقة بالخيال، وقد وضّح ذلك بتحليل وتحديد معالم هاتين الأسطورتين، والإلمام بمكوِّناتها الرمزية.

أ -أسطورة الجد كبلوت:

لقد قرأ القارئ وراء أسطورة كبلوت أن الكاتب يطرح موضوع البحث عن الهوية المفقودة للشعب الجزائري، حيث يعبّر تشبث القبيلة بهويتها وسعيها من أجل الحفاظ على مقوماتها الشخصية، وتقديسها لروح الجد الأول كبلوت، والحفاظ على إرثه المادي والمعنوي، بمثابة الشعب الذي يبحث عن ذاته وعن شخصيته وأصله.

ونلتمس في رؤية أحمد منور، وقراءته لأحداث القصة المتخيلة في النص بعين الحقيقة، واعتبارها واقعاً حياً، إذ راح يتساءل ويبحث عن حقائق قصة كبلوت التي سردها " سي مختار " وكأنها الحقيقة. ويناقض نفسه ويتناسى تحديده لها، على كونها أسطورة ويرى أن« رواية سي مختار هذه تعاني من غموض شديد، ومن ثغرات عديدة. فقد روى أن كبلوت وأفراد قبيلته جاؤوا من الشرق الأوسط، دون أن يحدد من أي بلد، ولا من أي القبائل، ولا متى جاؤوا، ولا لأي سبب... ولا لماذا عادوا من إسبانيا، ولا لماذا نزحوا مجدداً من المغرب الأقصى، ولا لماذا طاب لهم المقام أخيراً في الناظور، كما لم يذكر أي شيء آخر من صفات كبلوت...»[1].

واختلط الخيال والواقع (الحقيقة) في ذهن المتلقي حيث راح يبحث عن الإجابات، ويؤول الأمور، ويفتح باب الاحتمالات، إذ يعتقد أن القبيلة عربية الأصل، وأنها دخلت شمال أفريقيا مع الفاتحين المسلمين الأوائل، وخرجت معهم بعد خروجهم من الأندلس، ويؤكد هذا المعنى بقول شخصية " سي مختار ":« يذهب أحد العلماء النسابة مع " أبناء الهلال " (بني هلال) واستقر أولاً بالمغرب، ثم قدم بعد ذلك إلى الجزائر »(رواية نجمة ص130)، « غير أننا نلاحظ كم هي مبهمة هذه العبارة الأخيرة، وكم هي مشحونة بالغموض، إذ يمكن أن تفهم على وجهين: الأول أن كبلوت ينحدر من بني هلال، ممن يكونون قد جاءوا مع الفاتحين العرب الأوائل، وعاد مع أبناء عمومته

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 347

من الهلاليين عندما سقطت الأندلس في يد الإسبان، والوجه الثاني أن عودة الجد من الأندلس لسبب ما، تزامنت مع زحف بني هلال على بلاد المغرب في منتصف القرن الخامس الهجري، والحادي عشر الميلادي »[1].

هنا تظهر سمات عدم مسايرة القارئ لأفق انتظار النص، وسقوطه في الفهم الحرفي للأحداث، وبرطها بالحقيقة الواقعية، حيث راح يبحث عن الحقيقة وراء الأسطورة، ويُخرج النص عن طبيعته التخيلية، فهو في نهاية الأمر نص إبداعي، وخيال محض.

ويعود إلى كلام جاكلين أرنو في قولها:« مهما كانت طبيعة الرواية التي نتحدث عنها فإنه لا يفوتنا أن نلاحظ هنا أن المؤلف يتحدث عن قبيلة حقيقية هي قبيلة كبلوت التي تنحدر منها هو شخصياً، والت يتوجد مضاربها بالفعل في الناظور وبالتحديد في سهل يقال له " واد الملح "، وفي مكان يدعى " عين غرور " على بعد حوالي ثلاثين كيلومتر عن مدين قالمة، وهي حسب أرجح الروايات قبيلة عربية من بني هلال وهناك أدلة تؤكد ذلك »[2].

ويستنتج القارئ أن الكاتب بهذا لم يعمل سوى على رواية (حكي) مأساة قبيلة كبلوت، كما وقعت فعلاً في التاريخ، ووظف أساليب سردية متنوعة من أجل إيصالها إلى القارئ، والاستعانة بطرق جمالية فنية ترفع بها إلى قوة التعبير والتصوير الأدبي.

كما يتأكد توجّه منظور القارئ بإشارته إلى الحضور الحقيقي للمؤلف في نص الرواية، حيث يتجسد في شخصية لاخضر. فقد روى في نجمة وفي كتاب " المضلع النجمي " تفاصيل كثيرة عن حياته منذ الطفولة إلى حياة المنفى والتشرد في الخارج، وحياة الدراسة، ومشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945، وسجنه وطرده من الثانوية.

ويفسر حضور " الأسطورة " في اعمل كاتب ياسين ونجمة على الخصوص، بأن الكاتب« قد تعمد أن يؤسطر أحداثاً حقيقية ووقائع تاريخية، تتعلق به شخصياً، وبأسرته وقبيلته وبجده الأعلى كبلوت، وذلك لدواعي فنية في المقام الأول، ثم لدواعي فكرية بعد ذلك، بحيث سمح له جو الأسطورة الذي أسبغه على الأحداث أن يختزل تفاصيل كثيرة في رموز قليلة، وأن يمنحه الحرية

---

[1] ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص ص: 349- 350.
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 351.

الكاملة في التنقل دون حدود ولا قيود عبر الزمان والمكان حسب تداعيات الذاكرة.. وتبقى الصورة الحية التي رسمها المؤلف للجد كبلوت في الرواية هي صورة النسر بما يحمل من دلالات قوية عن معنى القوة والمتعة والحرية، فقد جعل روح الجد تحل في هيئة نسر يحلّق في أعالي الناظور...»[1].

ويصل أحمد منور إلى الربط بين مضمون رواية نجمة وبين مضمون الأساطير اليونانية، ولاسيما في طابعها المأساوي، فمصير أوديب في الأسطورة حيث غضبت الآلهة على أهل طيبة، وأنزلت عليهم الوباء عقاباً لهم على ما وقع في مدينتهم من معصية، وذلك حين قتل أوديب والده وتزوج أمه، وهي جريمة " زنا المحارم "، كذلك تحدث المأساة لقبيلة كبلوت، وتُدمَّر عن آخرها.

ب -**أسطورة نجمة:**

لقد رسمت نجمة في صورة المرأة الخارقة، وجعلها المؤلف تخرج عن حدود المألوف في الطبيعة البشرية، لتصبح المرأة الأسطورة، وهي « تتقاطع مع أسطورة كبلوت وتتكامل معها لتشكل الوجه الثاني المؤنث - إن صح التعبير - لهوية القبيلة لأنه إذا كان كبلوت يرمز إلى العنصر البشري للقبيلة وإلى تاريخها، فإن نجمة ترمز للأرض التي لا يمكن للقبيلة وجودها بدونها وهي بالتالي ترمز للجزائر في بعدها الجغرافي، ولكن في تلاحم كامل مع التاريخ..»[2].

ويربط القارئ بين نجمة الشخصية المتخيّلة، وبين تلك المرأة الحقيقية التي أحبها الكاتب، وقد صرّح هو نفسه بذلك:« لم أكن أريد وأنا أكتب الرواية أن أحكي قصة هذا الحب، وإنما كنت أريد أن اقول كل شيء عن الجزائر وأن أعطي عنها صورة فبرز ذلك في صورة امرأة...»[3]. وهذا يعني أن اسم نجمة يحمل دلالة عن الوطن، ويحيل على الجزائر، وهذا ما يبيّن ذلك الجانب الأسطوري وانبناء الرواية على الخرافة والمجاز. وهو الأمر الذي جعل منها لغزاً محيّراً، ومدهشاً لكل القراء، وعبر تاريخ تلقي هذه الرواية.

لكن صورة نجمة الوطن تبقى تشير وتحيل دوماً في ذهن الكاتب وفي لاشعوره على تلك المرأة التي أحبها« ولذلك يلاحظ القارئ أن الصورتين كثيراً ما تتداخلان في ثنايا الرواية ويختلط

[1] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 356

[2] - المرجع نفسه، ص: 359

[3] - Jean Déjeux, Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue Française, éd Karthala, Paris 1979, p :138

عليه الأمر فيما إذا كان الروائي يتحدث عن المرأة أم عن الجزائر وهذا التداخل هو ما يفسر ذلك الطابع الأسطوري الملغز الذي يسبغه الكاتب أحياناً على شخصية نجمة ويخرج بها من الطبيعة البشرية للمرأة لتكتسي صورة خيالية غريبة وملغزة »[1].

كما يرتبط اسم نجمة في نظر القارئ بالشكل الخماسي الذي تتمظهر عليه الجزائر على الخريطة الجغرافية ومن جهة أخرى بين هذا الشكل وبين النجمة الخماسية التي تتصدر العلم الجزائري.

وقد تبيّنت هذه الصورة بشكل واضح في كتاب " المضلع " الذي يعتبره القارئ الجزء الثاني لرواية نجمة، حيث يبدو جلياً أن المؤلف يربط بين شكل خريطة الجزائر، وبين النجمة الخماسية حتى وإن جاء الاسم هنا مذكراً (النجمي)، حيث يربط المبدع في الجزائر بنجمة المغرب ويقول:«... إفريقيا بأكملها ستتحرر من الشمال إلى الجنوب، وستجعل من الجزائر مقفزها، بيتها، مبدأها، نجمة مغربها..»[2]. وبالتالي يستنتج أحمد منور « بكل اطمئنان أن اختيار الكاتب لاسم نجمة بطلة روايته قد جاء عن قصد، وعن وعي كامل ببعدها الرمزين ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن نرجعه إلى الجانب غير الواعي من العملية الإبداعية..»[3]. لهذا فالخطاب الروائي (نجمة) خطاب مزدوج أشبه ما يكون بالحديث الصوفي الذي يحمل ظاهراً وباطناً. فيتحدث عن نجمة المرأة الحقيقية، ويحدث نوع من الانزياح تتجاوز فيه شخصية نجمة حدود الواقع والمألوف، وعلى كونها امرأة عادية يتنافس عليها الرجال، وتتخذ بعداً رمزياً أسطورياً، وتتمحي فيه صورة المرأة لتحل محلها صورة الجزائر في تاريخها وحاضرها. وقد كان لميزة الغياب والحضور في الوقت نفسه لشخصية نجمة الدور الفاعلي والمحوري في انبناء الرواية على سمة الأسطورة والمجاز، فهي شخصية لا تظهر إلا قليلاً ولا تتحدث، ولا يأتي الحديث عنها في غالب فقد الأحيان إلا بضمير الغائب، ولكنها مع ذلك دائمة الحضور مع أبطال الرواية، وقد كان غيابها سبباً في توحدهم وحضورها يسبب الفراق والاختلاف بينهم. وهكذا تتبني شخصية نجمة بين الحقيقة وبين الخيال، وتتمحي الحدود الفاصلة بين المرأة والوطن.

1 ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 361

2 - Kateb Yacine, le polygone étoilé, p 142.

3 ـ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 162

هكذا، إذن، فقد اتجهت هذه القراءة في اتجاه المدرسة الواقعية حيث يرتبط الأدب بواقعه، وهو صورة عاكسة للحقيقة الحية، وبالتالي كان إدراك القارئ وتفسيره للنص لا ينفصل عن السياق الاجتماعي والتاريخي الذي يحيط بفترة ظهور هذا العمل الروائي.

ولقد طغت الرؤية الواقعية على ذهن القارئ، مما يبر تفسيراته وتأويلاته لأحداث القصة المتخيلة بأنها الحقيقة الحية، ويجعل من قصة كبلوت حقيقة واقعية على الرغم من اعتبارها اسطورة محركة ومولِّدة للمعنى العميق للنص. ودون وعي منه يقع في التناقض ويجعل من الخرافة والخيال حقيقة موجودة، ويبحث عن دلائل وجودها في أرض الواقع. كما أنه لم يساير أفق النص، ولم يستوعب آفاق هذه التجربة الإبداعية الرائدة عندما حصر واختزل تميُّز الرواية في انبنائها على خاصية الأسطورة، وهذا تضييق لجمالية هذا النص وتحديد لإمكاناته الفنية الإبداعية التي جعلت منها رواية متفردة لا ترضخ لقوانين الكتابة الكلاسيكية، ولا تستجيب للتقاليد الأدبية المعروفة في النشاط القرائي، تبقى نصاً مفتوحاً على القارئ وعلى فعل القراءة.

المبحث الثاني: البنية في رواية نجمة وخيبة أفق الانتظار

لقد شكلت رواية نجمة ظاهرة في أعمال كاتب ياسين، وقد أظهرت حركة التلقي في سيرورتها عبر الزمن مدى اهتمام القراء بمختلف انتماءاتهم عبر العالم بهذا النص، حيث استحوذت على أغلب القراءات السابقة ولا تزال إلى الوقت الحاضر تثير تساؤلات القارئ وتلفت انتباهه. وقد تبيّن لنا مع ردود فعل القارئ الفرنسي، ومع التلقيات المتعاقبة انكسار وخيبة أفق انتظارات القراء من جهة، وانبهارهم بهذا العمل الإبداعي من جهة أخرى، وكأن مركز انتباههم ومحور دهشتهم هو بنية نص نجمة، والاستراتيجية المتميّزة التي رسمها كاتب ياسين في عمله، حيث اخترق المألوف وحطّم من خلالها التقاليد الروائية الأدبية المعروفة في الأدب الكلاسيكي، وزعزع ذهنية القارئ ومنظومته القرائية.

ومن هذا المنطلق راينا ضرورة التوقف عند بنية هذه الرواية ومعرفة كيفية تجاوب القارئ الجزائري مع أفق هذه التجربة الإبداعية الجديدة، والكشف عن طبيعة هذه البنية التي أثارت الكثير من الاهتمام، ولفتت انتباه العديد من القراء. فما هي خصوصياتها التي تُميّزها عن البنى الروائية

الأخرى المعروفة في الرواية الكلاسيكية، الأوربية والمغاربية على السواء. ولماذا شكلت ظاهرة في كل نصوص كاتب ياسين ؟ وما السر في رواية نجمة ؟

وللإجابة عن كل هذه التساؤلات، وتوضيح عمق البنية في هذا العمل الروائي، تستوقفنا في هذا المجال قراءة لرواية نجمة، وتعدّ من القراءات النادرة باللغة العربية مثلما سبق وأن أشرنا وهي: قراءة كريمة بلخامسة.

-قراءة كريمة بلخامسة•[1]

نسجل في هذه القراءة اختراق النص لأفق انتظار القارئة، وعدم مسايرته للمرجعية المألوفة في نظام القراءة السابق، وتجاوز التقاليد الأدبية المعهودة والراسخة في ذهنيتها، حيث لم تستوعب أسلوب كاتب ياسين في الكتابة الروائية، ولم تتجاوب بسهولة مع آليات البنية المعقدة التي شكلت السؤال المحوري الذي حرّك فعل القراءة، ودفع القارئة بلخامسة إلى العمل على تفكيكها، والبحث في عمقها وأبعادها الدلالية، وفهم ميكانزمات اشتغالها، مقارنة بالبنية الروائية التقليدية، وإظهار سر صعوبتها على القارئ، وتفسير أسباب مفاجأة القراء لقراءتها، واندهاشهم في غالب الأحيان، وإعجابهم واستحسانهم في أحيان أخرى.

ويمكن تحديد النقاط التي استوقفت القارئة، ولفتت انتباهها أثناء فعل القراءة فيما يلي:

أ -فعل السرد:

تصل الباحثة إلى استنتاج أوّلي عن كيفية انبناء فعل السرد في العمل الروائي (نجمة)، وترى أن البنية السردية تقوم على تعقيد كبير يميّزها عن غيرها، إذ لا يأخذ فعل السرد الشكل المبسط المألوف مع النصوص الروائية الأخرى، بحيث يخلق في ذهن القارئ حالة من الاضطراب والقلق، ويضطره دائماً إلى إعادة ما يقرأ، ويشك في ما يصل إليه من معلومات واستنتاجات.

يأتي السرد بفعل ضمير الغائب " هو "، وتبقى الحركة السردية تتجه في كل الاتجاهات بصوت سارد مجهول غير معلن عنه، عالم بكل شيء، ولا يُعرف عنه شيء، وبالتالي فهو سارد

•- يراجع: كريمة بلخامسة، " تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين " مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، السنة الجامعية 1999 - 2000. وهو عمل لم ينشر بعد، ويمكن العثور على نسخة منه في مكتبة قسم اللغة العربية، أو في مكتبة الجامعة.

من الدرجة الأولى (خارج حكائي) من حيث المستوى السردي (extradiégétique)، يسرد قصة أربعة اشخاص أصدقاء (مراد، مصطفى، الأخضر، رشيد) منذ طفولتهم إلى أن وصلوا إلى الحظيرة، ويشتركون في موضوع واحد هو حبهم " لنجمة "، وسارد متباين حكائي (hétérodiégétique) بالنظر إلى علاقته بالأحداث التي يحكيها، فهو لا صلة له بها، وغريب تماماً عنها، بل هو مجرد راصد لأفعال وقعت في لحظة زمنية سابقة بكثير للحظة السرد، ويظل القارئ يتساءل عن مصدر معلوماته، وكيف توصّل إلى كل جزئيات هذه القصة وتفاصيلها ؟

وبما أن السارد في هذا النص مطّلِع على كل ما وقع وما سيقع، فله الحرية المطلقة في كيفية التعامل مع هذه المادة الحكائية، وطريقة سردها، ويوظف تقنية الزمن توظيفاً خاصاً به، إذ يعمد الصوت السارد إلى إعادة بناء وتشكيل الماضي كيفما يشاء. وينتقل بين اللحظات الزمنية بطريقة تقلق القارئ، فيركز السرد على شخصية " رشيد " مثلاً في لحظة زمنية لاحقة لما سبق، وهي لحظة ما بعد افتراقه مع أصدقائه في عنابة، وهو في طريقه إلى الفندق وشجاره مع سائق سيارة، وكلّفه ذلك السجن،« وبمنظور السارد ندخل السجن ونتابع ما يجري وما يحدث، وهنا تظهر شخصية " مراد " بعدما انقطع السرد عنه وتوقف اطلاعنا عن أخباره بعد الجريمة، فيعرفنا وهو مجروح بسكين صديقه " رشيد "، ويوصلنا السارد برؤيته الداخلية لشخصية " مراد " وما يعانيه في السجن »[1]، فيقول «لكن الشمس لا تسطع علينا إلا منعكسة... سأكون حراً عندما أبلغ الأربعين، بعد أن أكون عشت عمري وعقوبتي معاً، ولعلي عندما أبلغ الأربعين أستطيع أن أحيا شباب العشرين بحرية ما أعلى الأسوار أماه...»[2]. ويأتي بصيغة مؤطرة ضمن الصيغة الكبرى للسرد.

وبهذا ترى الباحثة أن صوت السارد الذي تشكل على إثره العملية الحكائية في الرواية« هو خارج ومتباين حكائي والمنظور الذي نتابع وندرك به جزئيات هذا العالم المتخيّل يتغير بتغير موضوع السرد، ويتراوح بين الرؤية الداخلية والخارجية، وهذا يوصلنا إلى القول إن أحادية

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين، ص: 28

[2] ـ الرواية، ص: 41.

الصوت لا تعني أحادية الرؤية، وإنّ انبناء السرد بصيغة ضمير الغائب " هو " لا يمنع من المنظور الداخلي والذاتي للأحداث »[1].

ونجد السارد يفاجئ القارئ في كل مرة، ويفرض عليه ما لم يكن ينتظره خاصة مع طول المدى الزمني للقصة، وكذا تمركزها حول حياة أربع شخصيات بكل اختلافاتها وعلاقاتها في مختلف فتراتها الزمنية، وهذا ما أعطى السارد فرصاً للتلاعب وفرض أسلوبه وبناء السرد بطريقته الخاصة. إنه« سارد لا يأخذ بعين الاعتبار - كما في العمليات التواصلية - القارئ فيوظف السرد بطريقة يتجاوب معها القارئ ويستوعب الرسالة الخطابية، لكنه بالعكس هنا يُخضع القارئ لمنطقه، ويجعله في اللااستقرار، وفي ارتباك وتعقيد كبير، ويفرض عليه طريقته واسلوبه في السرد »[2]. وهنا يتأكد لدينا عدم مسايرة أفق انتظار القارئة مع هذه التجربة الإبداعية، وردود فعلها توضح هذا الانكسار الذي حدث في ذهنها، وعدم توافق مرجعيتها القرائية مع طبيعة هذه البنية التي رسمها الكاتب في قيام فعل السرد. إذ يعتمد السارد في الحكي (السرد) تقنية المفاجأة للقارئ، فلا يستقر أثناء عملية بناء الأحداث على حال، ولا يكاد يبدأ السرد في موضوع وفي فترة زمنية إلا وانتقل إلى موضوع آخر في فترة زمنية أخرى بعيدة، وهكذا يبقى القارئ أثناء متابعته لسيرورة السرد في حالة تنقل متواصلة ولامتناهية، وفي كل مرة يتفاجأ بأحداث لا تربطها صلة بالتي كان يتابعه ليصنع فعل السرد أحداث القصة الحكائية في شبكة متداخلة ومتشابكة يصعب فهمها من القراءة الأولى، خاصة بتداخل صيغتي السرد والعرض من جهة، وتغيّر موضوع الأحداث باستمرار، وفي مختلف الفترات الزمنية، وهذا يخلق بنية سردية معقدة لا يسهل استجماع أجزائها وفهم عمقها.

ويتعقد بناء العملية السردية أكثر - حسب القارئة - عندما ينمحي الصوت السارد بضمير الغائب تماماً، وبصورة خافتة يتولّى الشارد الشخص عملية السرد، وبطريقة غير ظاهرة لدرجة أن القارئ لا يكاد يتفطن للأمر إلا بعد قراءات عديدة، خاصة وأنه تابع الأحداث ومسارها التطوري مع سارد بضمير الغائب.

---

[1] - كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 28

[2] - المرجع السابق، ص: 32.

ويحدث الانزياح في الفصل الثالث من الرواية، ويشرع سارد الدرجة الثانية الداخل حكائي بصوت " مراد " في استكمال عملية سرد وقائع وأحداث تخص جانباً من حياة شخصية رشيد، لذا فهو صوت متباين حكائي لعدم صلته بموضوع السرد. وترتسم صور رشيد بمنظور " مراد " كشاهد، ومن زاوية نظر خارجية يسلط الضوء على صديقه سي مختار، وهو في مدينة عنابة بقوله:« كان يحمل نظارتين سوداوين، ويرتدي بدلة نصفها مدني ونصفها الآخر عسكري، وكان يبدو ذا نفوذ على صديقه الذي كان يكبره بضعف سنه إن لم يكن أكثر من ذلك...»(1). وتظهر حركات رشيد وصديقه وسلوكهما الخارجي، ونظرة الناس ورايهم فيهما، وكيفية تعرّفه برشيد وصداقته له، وبرؤية داخلية يصل صوت " مراد " إلى أعماق شخصية " رشيد " وأفكاره الداخلية، وحالته النفسية القلقة والمضطربة:« رشيد كان قلقاً مضطرباً يحس بضياع مطبق، فقد كان يدخّن كثيراً، لا يكاد ينام ليلة غب أخرى، كان أرقاً متسهداً هائماً على وجهه بمفرده أو برفقتي... فإنه إذا ما تحدّث إليّ وكلامه كان ألفاظاً محمومة أو صراخاً منفجراً يعقبه صمت حزين غداَ منغلقاً على نفسه تماماً »(2). وعمل السارد " مراد " على إحالة الكلمة ضمن استرجاعه وتركيزه السرد على حياة رشيد إلى الشخصية نفسها، إذ تتواصل الأحداث في تطوراتها على لسانها، وكأن سارد الدرجة الثانية (مراد) يرجعنا ويعيدنا إلى مصدر معلوماته وكيفية توصله إليها، وبهذا يصلح رشيد سارداً ومراد مسروداً له.

ويتغير موضوع الحكي والفترة الزمنية المسترجعة، ويعيدنا رشيد إلى الماضي البعيد الخارج عن نطاق القصة والمتعلق بالفترة التي عاشها أبوه ووالد مراد وما سادها من فساد ومجون:« إنّ رجالاً من طينة أبيك وأبي... يطفح دمهم مهدداً منذراً بأن يجرفنا في خضم وجودهم المنصرم المنقضي، حيث تنام هزيمتهم القديمة مسربلة بالمجد...»(3). ويسترسل في التذكير ليصل إلى شخصية سي مختار صديقه، وندرك بمنظوره مدى خبثه واستهتاره ومغامراته غير الشرعية مع النساء، وسعيه لتعكير السلالة العائلية.

---

1 ـ الرواية، ص: 94.

2ـ الرواية، ص: 100.

3 ـ الرواية، ص ص:100 - 101.

ويتخلل هذا السرد صوت " مراد " الذي أصبح مسروداً له كقوله:«وتوقف هنا رشيد فجأة عن الحديث، وأسنانه تصطك، فدثرته بالغطاء... كانت نظراته قلقة...»[1]. ويعتبر الظهور المفاجئ لصوت " مراد " بمثابة تذكير القارئ والتأكيد على أن صوت رشيد جاء ضمن منظوره السردي.

ويتواصل السرد مع صوت رشيد الذي يحكي لمراد هذه المرة عن شخصية سي أحمد والده، وعن علاقته بسي مختار ووالده هو (رشيد)، واشتراكهم في عملية اختطاف تلك الفرنسية والدة نجمة. وينتهي الأمر بمقتل والد رشيد، لينتهي بعدها إلى أحداث تعود إلى قبل المدى الزمني للقصة الأساس بكثير، وهو زمن الأجداد، وكيفية مقاومتهم لأنواع الاحتلال. ويظهر صوت السارد من الدرجة الثانية - مراد - من جديد، وإن كان - هذا حسب القارئة دائماً - لا يسهل استنتاجه، ولا فهم التركيبة السردية المعقدة، ويعيد تسجيل ما عُرِف سابقاً مع صوت رشيد، قصة الاختطاف الذي انتهى بقتل والد رشيد في المغارة، ويطلعنا بالحدث نفسه، لكن هذه المرة من وجهة نظر وتفسيره الخاص، فمع صوت رشيد لا زال لا يعرف قاتل أبيه، لكن مع تحليل " مراد " ومن خلال والدة كمال " اللانفسية " التي أطلعته على الأمر وتفاصيله، يخلص إلى أن رشيد كان يصاحب قاتل أبيه وهو والد كمال ونجمة في آن واحد.

ويتعقد فعل السرد أيضاً، ويتحوّل المستوى السردي، ويصبح الحكي بصوت رشيد الداخل حكائي، ويستعرض أحداثاً تتصل بماضيه، لذا فهو متضمن حكائي، لأنه مركز السرد وموضوعه في آن واحد، وبرؤية داخلية ذاتية يدرك إحساسه الداخلي يوم تعرّفه على نجمة في المصحة. وتتبني في الذهن صورة نجمة في الوقت نفسه، ثم يتفاجأ القارئ بعودة السارد " هو " بضمير الغائب، و« لا نكاد ندرك هذا التغيّر إلا بعد تمعن وإعادة القراءة لنتفطن أن صوت السارد خارج ومتباين حكائي وليس هناك أية إشارة تنبّه القارئ إلى هذا التحوّل في العملية السردية، إذ وبصورة خافتة يتولى حكاية أحداث تتعلق بشخصية سي مختار ورشيد الذي رافقه إلى الحج، وبصيغة الخطاب المسرود، والمباشر المنقول يجعلنا نعيش مغامرات هؤلاء، بحيث يظهر السارد فقط بتعليقاته وتوضيحاته بين أقوال الشخصيات، ويمنحها دوراً فاعلاً في توجيه مسار الأحداث، وتتولى بنفسها الحكي،

[1] ـ الرواية، ص: 104.

وبمنظوره الخارجي نكتشف مدى حقارة هذه الشخصية وسلوكاتها المراوغة »[1]. وفجأة يختفي صوت السارد " هو " مرة أخرى ويحيل الكلمة إلى شخصية سي مختار كسارد من الدرجة الثانية، وهو يحكي لرشيد في السفينة أحداثاً تاريخية تتصل بالأجداد وبكيفية وصولهم.

وترى الباحثة أن هذا التناوب في الأصوات الساردة قد شكّل حركة سردية دائرية غير مغلقة، وهذا ما أنتج تعددا صيغياً، وتنوعاً يتيح إمكانية إدراك الأحداث، وتتبع الشخصيات بدرجة أكثر عمقاً، ومن وجهات نظر ورؤى متغيرة باستمرار بين داخلية وخارجية، وداخلية ذاتية، لكنه أحدث تعقيداً وصعوبة في فعل السرد من جهة أخرى تفرض على القارئ الفطنة والتركيز أثناء فعل القراءة.

ويستمر هذا التناوب الصوتي في فعل السرد بين السارد بضمير " هو "، وبين شخصية رشيد، وتتشعب الأحداث المسترجعة، وتتشابك أكثر عندما يختفي صوت السارد أيضاً، ويظهر صوت شخصية أخرى«ليفاجأ القارئ مباشرة بصوت شخصية مصطفى كسارد يحكي بضمير أنا ذكرياته، ونرى بمنظوره جانباً من شخصية نجمة وكيفية تحليله وتفسيره لوضعها، إذ يربطه بطفولتها ونوع التربية التي خُصّت بها وترتسم من خلال منظوره شخصية نجمة في صورة الوطن »[2].

هكذا يعتبر هذا التنوع الصوتي في نظر القارئة بمثابة المحرّك الأساسي لبناء أحداث القصة الحكائية، حيث يخلق حركة في المنظور السردي، ويدرك العالم المحكي بوجهات نظر مختلفة تعطي الحدث وأبعاده المختلفة، وتتشابك الأحداث وتتداخل مع تعدد الصوات الساردة، وتنوع الأحداث المسترجعة وفي فترات زمنية مختلفة مثلما يبدو ذلك في الفصل الخامس حيث يتغير الحيّز الزمني والمكاني للسرد و« دون أي تقديم مسبق يوجه السارد الخارج المتباين حكائي مباشرة عملية الحكي، وجهة مختلفة تماماً للنقطة التي انتهى عليها الفصل السابق ليحدث نوعاً من الاستغراب في ذهن القارئ »[3]، وتأتي صورة لاخضر في طفولته.

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 39
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 44
[3] ـ المرجع نفسه، ص: 45

وتسجل القارئة أن صوت السارد ملازم أقوال الشخصيات لتنظيم السرد وتوجيهه إلى الأمام، وهذا الأسلوب السردي المختلط يعكس مدى تداخل الصيغتين؛ السرد والعرض في أغلب فترات الرواية، وتمتزجان إلى الحد الذي يمكن الفصل بينهما. وما يُصعّب ويعقّد العملية التواصلية أكثر في نص نجمة« هو التجزئي الكلي للأحداث، وكأن السرد انبنى على مقاطع متباعدة، وما على القارئ إلا أن يربطها ويكون متفطنا جداً في تعامله مع هذه التحولات الصوتية والتبدلات الصيغية مع كل مقطع سردي تقريباً »[1]، إذ يلعب السارد لعبة الانسحاب الكلي والاختفاء، فاسحاً المجال أمام اصوات الشخصيات المختلفة، ولا تظهر تعليقاته وتدخلاته، وتتكسر بهذا سلطة السارد العالم بكل شيء، وتخلق الحركة والحيوية في أحداث القصة المتخيّلة، وتتشكل الأحداث مؤقتاً مع صوت الشخصية، ويتفاجأ القارئ بعودة السارد بضمير " هو " دون أي إعلان مسبق. وينبني فعل السرد على هذا المنوال لتأتي الرواية في صورة معقدة يصعب على القارئ تفكيكها والتعامل معها.

نلاحظ من خلال تعليقات القارئة وإشاراتها المتكررة إلى وضع القارئ أمام نص صعب ومعقد أنها تعبّر بطريقة غير مباشرة عن رد فعلها كقارئة، وهي علامات عن عدم استيعابها لهذه الاستراتيجية التي وضعها كاتب ياسين في بنائه للعالم المتخيّل، وأن القارئ الذي تقصده هو ذاتها كقارئة، حيث تعتبر هذا البناء خلطاً في السرد، وهذا ما أحدث الارتباك والاضطراب في عملية التلقي. ويبقى لعنصر الزمن دوراً هاماً في ظهور الرواية بهذه التركيبة السردية المعقدة، فاتساع المدى الزمني الذي تغطيه مكّن السارد من التنقل بين اللحظات الزمنية بكل حرية، والذي عقّد الأمر أكثر هو أنّ موضوع النص يعالج قصة أربع شخصيات، وكل شخصية هي قصة في حد ذاتها. وقد شكّل عنصر انتهاء القصة الحكائية من الحدوث إمكانية أمام قدرات السارد للتلاعب بتقنيات السرد وتوظيفها حسبما يريد، فهو على اطلاع بكل المادة الحكائية، عالم بكل ما حدث وما سيحدث.

وهكذا، انبنت الرواية على بنية صوتية مركبة ومعقدة حسب القارئة، وشكلت بناءً سردياً متميزاً عن كل الخطابات السردية الأخرى. وقد تشكلت أحداثها بطريقة يصعب كثيراً التعامل معها، وتتبع أجزائها، والربط فيما بينها، فتعدد الأصوات يعني لا محالة وجهات نظر مختلفة، وكلما تغيّر الصوت السارد تغيّرت معه الرؤية، وموقع إدراك الأحداث، وكذلك خلق تداخل

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 48

الفترات الزمنية وتشابكها خلطاً وامتزاجاً وتجزيئاً في أحداث القصة المتخيّلة، وصنع هذا الوضع كله نسيجاً سردياً خاصاً بكاتب ياسين.

ب-**نظام الزمن:**

تشير الباحثة منذ البداية إلى أن الرواية انبنت على تعقيد زمني كبير، وشكلت ظاهرة تنفرد بها مقارنة بما هو مألوف في التقاليد الأدبية الروائية، حيث أُلغِي فيها المفهوم الطبيعي للزمن، وتداخلت المسافات بين الأزمنة، فامتزج الماضي بالحاضر والمستقبل، وتقطعت المدة الزمنية إلى جزيئات متفرقة يصعب استجماعها وإعادة ترتيبها. وكسرت بهذا أفق انتظار القارئة، وأحدثت الدهشة في ذهنها من جهة، والإعجاب بهذا الاكتشاف غير المألوف في النشاط القرائي السابق من جهة أخرى. ونلتمس من خلال قراءتنا مدى إصرار القارئة وتأكيدها على عنصر الزمن، وتأثيرات هذا البناء الخاص على العناصر الحكائية الأخرى، وإظهارها مدى صعوبة تفكيك هذه البنية الزمنية، وإعادة تنظيمها وترتيب عناصرها خاصة وأن محور المادة الحكائية يدور حول أربع شخصيات رئيسية (مراد، مصطفى، لاخضر، رشيد)، وقصة هؤلاء الأصدقاء من الطفولة، إضافة إلى الموضوع الذي يجمعهم كلهم، وهو حب نجمة التي تمثل هي أيضاً قصة تتشكل تدريجياً مع كل قصة.

يعمد فعل السرد إلى تقطيع الأحداث الحكائيةوتجزيئها متجاوزاً كل الحدود الفاصلة بين الفترات الزمنية، حيث ينتقل بين مراحل حياة هاته الشخصيات، ولا يخبرنا عن حياة شخصية واحدة وتفاصيلها إلى نهايتها، ثم تأتي الشخصية الأخرى، بل تسترجع هذه الأحداث بطريقة متقطعة إلى جزئيات صغيرة، ودون أن يراعي الفترات الزمنية التي تفصل الطفولة، مثلاً، عن مرحلة الحاضر، وتختلط بطريقة غير منتظمة يستحيل إعادة ربطها ورسمها في صورة كاملة« لهاذ فقارئ نجمة للمرة الأولى تختلط عليه الأمور، ولا يستطيع التحكم والقبض على الخيط الزمني للرواية بسهولة، وصعوبة هذه البنية لا ترجع إلى كونها تحكي قصة حياة أربع شخصيات فحسب، بل إن نقطة التميّز هي هذا التجزيئ في السرد، والتقطيع الدقيق لأحداث كل مرحلة وكل شخصية

»[1]. ويبقى القارئ في حالة انتظار دائمة، ولا تكتمل صورة الأحداث في ذهنه مرة واحدة، بل تتشكل بطريقة جزئية مبعثرة، وتكتمل مع نهاية الرواية.

وقد توضحت صورة هذه البنية الزمنية المعقدة في هذه القراءة، من خلال دراسة القارئة لتقنيتي السوابق واللواحق، وكذا قياسها للديمومة وتحليلها للإيقاع الزمني الذي يتراوح بين السرعة والتوقف، بتفكيكها لتقنيات الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة. وتصل إلى إظهار التعقيد الذي تتركب فيه تقنيتا الاسترجاع والاستباق بنوعيهما الداخلي والخارجي، فيما بينهما بطريقة يصعب جداً فكّها، بحيث تتداخل اللواحق فيعي السارد بناء هذا الماضي وتكسير خطيته، بتقديم أحداث هي لاحقة، وتأخير أخرى هي سابقة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية تشتبك وتمتزج هذه اللواحق والسوابق الداخلية، واللواحق والاستباقات الخارجية خاصة مع اعتماد السارد للسرد المتقطع، أو الاسترجاع الجزئي، وتوضح ذلك بأمثلة من النص كقول السارد:«شرب الجماعة حتى في الغرفة المشتركة وانطلقوا - على الساعة السادسة - إلى الحظيرة، دون أن يصحبهم الأخضر إليها، وما أن شاهد السيد إرنستضربات الفأس الأولى حتى بدا عليه بعض الارتياح...»[2]، وهنا «يتحدث السارد عن ذهاب مراد، مصطفى ورشيد إلى العمل في الحظيرة بدون الأخضر، ثم يأتي في الصفحة العشرين والواحد والعشرين، ويعود إلى ما قبل هذه اللحظة - بانطلاقهم إلى العمل على الساعة السادسة - بقليل ويستعرض كيفية استيقاظ هؤلاء في هذا اليوم الممطر في الغرفة التي تضررت كثيراً من جراء الأمطار، فهي لاحقة تكميلية »[3].

ويعود في بداية الفصل الثاني من الرواية، وفي لاحقة تكميلية للاستباق الداخلي الذي حدث سابقاً؛ أي لحظة ذهاب هؤلاء إلى الحظيرة من دون الأخضر، ولا نعرف لماذا دون الأخضر هذا اليوم، ولا نعرف شيئاً عن اليوم الأول في الحظيرة، فيصل السارد وفي لاحقة تكميلية لتملأ هذا الفراغ الذي أحدثه السرد وراءه في ذهن القارئ، وتجيب عن سؤاله بقوله:«... كان السيد إرنست ينتظر أمام كوم من الحجارة المكدسة دونما نظام.. - ليس أمامكم إلا الإذعان لما أقول ! تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت»[4].

---

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 64
[2] ـ الرواية، ص: 7
[3] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 77
[4] ـ الرواية، ص: 44

وتستنتج القارئة أنه على الرغم من قصر مدى هذه اللاحقة، إلا أنها احتلت مساحة كبيرة من زمن السرد (الخطاب)؛ من الصفحة 44 إلى 63، وهذ السعة الكبيرة (عشرون صفحة) تكون ذريعة لتوليد وخلق لواحق داخلية أو خارجية صغرى تدخل ضمن الاسترجاع نفسه، بحيث يعمل السارد - وفي لاحقة - لسابقة خارجية تركها السرد في بداية الرواية. ويذكر اسم السيد إرنست، ولا يعرف القارئ عنه شيئاً، فضمن هذه اللاحقة التكميلية الداخلية الكبرى، تأتي لاحقة خارجية صغرى، وينتقل السرد إلى سرد من الدرجة الثانية، حيث يتولى" مزيان " مهمة التعريف بهذه الشخصية ، وكذلك تحضر لاحقة خارجية أخرى ضمن هذه اللاحقة الكبيرة حول شخصية سوزي - ابنة السيد إرنست- ثم يعود السارد إلى المدى الزمني الأول؛ أي إلى اليوم الأول في الحظيرة.

تلاحظ القارئة هذا التذبذب والاضطراب في حركة السرد المسترجع، الذي ترجعه إلى فعل الذاكرة التي لا يمكن الحفاظ على التتابع التصاعدي للأحداث خاصة إذا كان المدى المسترجع بعيداً عن لحظة السرد. ويتبيّن أن هذه اللاحقة الصغرى التي جاءت ضمن اللاحقة التكميلية الكبرى اعتمد السارد فيها على موتيفاتحكائية تنبّه القارئ، وتبيّن أن هذه لاحقة على لاحقة كبرى[1].

وتتشكل العملية السردية على هذا التركيب، بحيث يتدخل السارد دائماً ليُحوِّل مجرى الأحداث ومسار الزمن. ويتفاجأ القارئ مع هذه التغيرات، إذ يعود - وفي قفزة نوعية - إلى نقطة سابقة من ومن القصة، وهي يوم وصول الأخضر إلى عنابة بعدما طرد من الدراسة بسبب مشاركته في مظاهرة 8 ماي، أي إلى لحظة زمنية لاحقة لما بدأ به السرد في بداية الرواية، والمدى المسترجع لا يتعدى أياماً معدودة، وتنتهي هذه اللاحقة د إلى حذف مؤجل، حيث يلتقي بالمرأة " الطيف "، وفيه يعود فعل السرد في المدى الزمني نفسه إلى التعريف بذلك الطيف. وقد يظل القارئ يتساءل مَنْ تكون تلك المرأة ؟ زما علاقتها بأحداث القصة ؟ ويبقى الغموض قائماً حول هذه الشخصية، وينتهي السرد وفي ملفوظات حالة مختصرة إلى التعريف بها. ويتحوّل مجرى الأحداث، وينتقل في لاحقة خارجية إلى شخصية كمال زوج نجمة بحيث يعود إلى الوراء إلى يوم زواج نجمة وكمال، وهي مدة زمنية سابقة للمدى الزمني الذي تضطر فيه نجمة في منزل بوسيجور. وينقطع السرد من جديد ليعود إلى نقطة أخرى تركها من قبل وهي لحظة وصوله إلى عنابة، ثم يقفز السرد مرة أخرى لمواصلة الحديث عن مصطفى، وفي المدى الزمني نفسه،

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي ، ص: 82

يستعرض حياة هؤلاء الثلاثة؛ مصطفى، رشيد، ومراد، وهم في الميناء. وتمثل سابقة بحيث لم يصل السرد إلى كيفية التقاء الثلاثة، وينتظر القارئ اللاحقة التكميلية لسد هذا الفراغ.

ويستأنف الحديث مرة ثانية عن " نجمة " فيعود السارد إلى مدى زمني سابق بكثير عن المدى الذي ظهرت فيه نجمة، حيث يطلعنا على طفولة نجمة ومواصفاتها، ثم تأتي مذكرات مصطفى لتملأ الفراغ الذي أحدثه السرد وراءه، ويعود إلى فترة وصوله إلى عنابة، وإقامته عند صديق والده؛ عند " بائع الفطائر ". وفي لاحقة خارجية يتم التعريف بهذه الشخصية، ثم يعود مصطفى للحديث عن فترة حياته معه، وينتقل ضمن هذا المدى الزمني المسترجع لاستكمال الحديث عن مراد في مدى زمني يعود سنوات إلى الوراء، ثم تأتي لاحقة تكميلية صغرى عن الأخضر ووصوله إلى عنابة، لملء الفراغ وسد الحذف المؤجل في الصفحات السابقة[1].

هكذا إذن، فقد عملت الباحثة على تتبع كل فصول الرواية، واستخرجت تقنيتَيْ الاسترجاع والاستباق بنوعيها الداخلي والخارجي، واستعرضت بدقة هذه التداخلات بين الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة، وهذا التجزيئ الدقيق لأحداث القصة، فلحظة زمنية واحدة في زمن القصة تحضر في النص لواحق جزئية متفرقة، وفي كل مرة ينقطع السرد وينتهي إلى حذف مؤجل، وهذا ما أسماه جيرار جنيت بـ(analepse partielle)[2]، وهو نوع من الاسترجاع الذي ينتهي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول. وبالمقابل توجد اللواحق المركبة (analepsescomletes)، ويمتد الاسترجاع فيها ليغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول.

وقد خلق انبناء رواية نجمة، على أساس اللواحق الجزئية، حالة انتظار مستمرة في القارئ، إذ تبقى الأحداث التي يصلها السرد ناقصة دوماً، لا تكتمل الصورة في ذهنه إلا مع نهاية الرواية. وتستنتج الباحثة من خلال دراستها لكيفية انتظام التقنيتين أن الرواية تبني على مفارقة كبيرة بين زمن الخطاب وبين زمن القصة، حيث يبدأ السرد من حيث انتهت الأحداث في القصة، على الرغم من غياب كل مؤشر في تحديد لحظة بداية السرد. وترى القارئة« بأن القيام بهذا العمل صعب جداً بحيث إن المفارقة لم تبق على هذه الصورة الواضحة المعهودة، يبدأ السرد من النهاية ثم يأتي إلى

[1] - يراجع: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص: 84

[2] - voir, G. Ginette, figures III, pp : 101 - 102

البداية، بل إن الأمور أعقد بكثير خاصة مع موضوع الرواية الذي انبنى على أربع قصص، تحكي حياة أربعة أصدقاء في متخلف مراحل حياتهم، ويجمعهم موضوع واحد - حب نجمة - وللهلة الأولى نقول إن الأمور واضحة وإنّ الطريقة التي يعتمدها الخطاب هي التناوب، فينتقل السرد بين هذه القصص، فمن نهاية القصة الأولى يتجه إلى الأخرى، وهكذا. لكن كاتب ياسين أعطى رؤية أخرى للأمور، فلم يأخذ السرد هذا الشكل البسيط والسهل، بل نجد السارد يتنقل بين هذه الشخصيات وفي مختلف الفترات والاتجاهات الزمنية ولا حدود تفصل بينها، ففي نقطة زمنية يحكي عن شخصية مباشرة نجده ينتقل إلى شخصية أخرى، وفي لحظة زمنية أخرى، ومرحلة أخرى من حياة بعيدة كل البعد، ولم تبق الأمور هنا حيث بتمعننا في الرواية أكثر، وصلنا إلى أنها انبنت على ترتيب زمني معقد، إذ تتداخل الاستباقاتوالاسترجاعات فيما بينها، بحيث يبدأ مقطع سردي معيّن باسترجاع داخلي يحكي عن شخصية في فترة زمنية معينة، ولن يكتمل هذا الاسترجاع إلا بعد استعراض لواحق أو سوابق أخرى سواء خارجية أم داخلية عديدة عن فترات أمنية متصلة بشخصيات أخرى، ثم يعيدنا السارد لاستكمال الاسترجاع الأول..»[1].

وقد أظهرت القارئة بدراستها الدقيقة لتقنيتَيْ الاسترجاع والاستباق مدى صعوبة رواية نجمة على القارئ، وصعوبة تتبع أحداثها أثناء فعل القراءة، ووضحت مصدر تعقيدها وإثارتها النفور في القارئ. وإضافة إلى ذلك عمدت إلى دراسة الحركة الزمنية الداخلية للرواية وقياس ديمومتها من خلال تقنيات الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة. وخلصت إلى أنّ وتيرة السرد اتخذت رتماً سريعاً جداً، حيث اعتمدت تقنية " الخلاصة " بصفة غالبة، فزمن الخطاب لم يتابع الأحداث والوقائع كما حدثت في زمنها الطبيعي في القصة الحكائية، بل اكتفى ببعض الأحداث فقط، وتركزت العملية السردية على ما يراه مهمّاً، وتجاوز الأحداث الأخرى، وترى القارئة« أن هذا أمر منطقي، إذ ومع اتساع المجال الذي تغطيه القصة، فهي تستعرض حياة أربع شخصيات في مختلف مراحلها الزمنية، بالإضافة إلى القصص المضمنة الخارجة عن المسار الزمني، لذا فالتلخيص هو الوسيلة الأنجح للتعامل مع كل هذا المجال القصصي الواسع، كما يمكن أن نعلل سبب توظيف هذه التقنية بكثرة في الرواية، بأن كل فتراتها هي استرجاع للماضي باختلاف درجاته، وزمن القصة انتهى عن الحدوث، وبالتالي فالسارد مُلِمّ بكل المادة الحكائية من بدايتها إلى

[1] كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص ص: 101 - 102.

نهايتها وعليه أن يتعامل معها كما يريد، وله الاختيار في ما يلخص أو يحذف وما يفصل الكلام فيه..»[1]، وبهذا فقد أحدثت هذه التقنية حركة سريعة في وتيرة السرد وفسحت المجال للتكثيف في عملية السرد والقفز على الفترات الميتة في زمن القصة.

وتحضر تقنية الحذف إلى جانب الخلاصة كميزة غالبة سارت عليها الرواية، وهي الوسيلة النموذجية لتسريع السرد، وإلغاء الزمن الميت - بمصطلح جينيت- في القصة والقفز بالأحداث وتفعيل حركة فعل السرد واقتصاده« لكن يبقى أن عدم إتقان استعمال هذه الخاصية في النص الروائي عامة قد يخلق أثراً سلبياً في الرواية فإذا لم نعرف كيف نحذف ؟ وما هو الحدث الذي يمكن حذفه ولا يؤثر، هنا ننتج عملاً يقتل المتعة في القراءة خاصة إذا لم نعرف المدة الزمنية التي يمكننا حذفها ولا تؤثر وتوظيف هذه التقنية بطريقة عشوائية من دون أي دراسة أوتخطيط، فالحذف لأحداث محورية كل هذا يخلق نوعاً من الغموض والإبهام لدى القارئ »[2].وهنا تصل الباحثة أن الرواية جاءت في حركة سردية مفارقة لسرعة القصة، فزمن الخطاب عمل على إسقاط فترات زمنية طويلة، وتجاوزكل التفاصيل الجزئية، مما خلق إيقاعاً زمنياً سريعاً في النص.

وتسجل هذه القراءة أن نص نجمة قد انبنى في أغلبه على السرد، وبالتالي لا نجد هذه المشاهد الحوارية المطوّلة التي تعمل على تعطيل وإبطاء وتيرة السرد، حيث يتضخم حجم النص في صفحات ممسرحة حوارية عديدة يختفي السارد فيها وتتدخل الشخصيات، وتبث الحركة في الأحداث وكسر رتابة الحكي بضمير الغائب، بل إن الرواية لا تسير في هذا الاتجاه إذ يحضر السارد وراء كل العملية السردية، وحتى المشاهد القليلة التي تخللت صفحاتها جاءت ضمن حديث السارد، من خلال تدخلاته المستمرة للشرح أو التعليق، أو التقديم والإسهام في تسريع الأحداث.

كما تخلو مقاطع الرواية من الوصف، وأغلب فتراتها هي سرد متواصل لمختلف الفترات الزمنية للقصة المتخيلة. ولهذا تشكلت على حركة داخلية سريعة، وما تخلل النص من مقاطع وصفية كان قليلاً، لا يتعدى الفقرات المحدودة وعدداً من الأسطر، وجاءت في معظمها للتعريف بالشخصيات، أو مقاطع وصفية تعمل على تحديد الأحداث في إطارها المكاني؛ كوصفه لمدينة قسنطينة ومنزل نجمة في بوسيجور.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص ص: 111 - 112.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 118.

وبهذا استطاعت القارئة بناء صورة دقيقة عن كيفية انتظام عنصر الزمن في رواية نجمة، وكشفت - حسب رأيها - عن سر تعقيد بنيتها، وصعوبتها على القارئ، وبالتالي كشفت بطريقة غير مباشرة عن عدم استيعابها لهذا الأفق الجديد الذي يرسمه كاتب ياسين، وخرقها لأفق انتظارها، واصطربت معارفها السابقة، وتزعزعت قواعدها الأدبية التقليدية. وتتجسد قراءتنا لهذه الدراسة ونلتمس إحساسها بالدهشة والمفاجأة من هذا العمل.

ج -**بنية الشخصية:**

لقد ركزت القارئة في تحليلها لبنية الشخصية على دراسة نظام التسمية في شخصيات الرواية، فعلاقة الاسم بالشخصية، وعلاقتها بأوصافها وطبائعها، وكيفية انبنائها ورسم صورتها، وكذلك تفكيك صورة الشخصيات، وتتبع طريقة نموها وتركيب بطاقتها الدلالية، وتحديد مدلولها في السياق، من خلال أفعالها وأقوالها، وصفاتها الداخلية والخارجية.

وقد تتبعت الشخصية كدال، واقتصرت على الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية نجمة، وهي العنصر المحوري في نص الرواية - بحسب الباحثة - وعلى أساسها تقوم الأحداث وتتحرك الشخصيات. وينبني فعل السرد على المرأة التي يتنافس في حبّها كل من (مراد، مصطفى، الأخضر، ورشيد)، هذا الحب الخفي في أعماق هؤلاء الأصدقاء، وتتزوج هي مرغمة من رجل آخر« ومن خلال النص ترتسم العلامات الخصوصية المميزة لهذه الشخصية، وتتشكل هيئتها وتتحدد صفاتها، فنجمة هي هذه المرأة الشابة السمراء ذات الوجه الرحب والشعر الأصهب، متينة البنيان، طويلة الساقين، رشيقة أنيقة، ولن يصل القارئ إلى هذه الصورة وجمع شتاتها وأجزائها إلا مع نهاية الرواية فلا نعرفها دفعة واحدة، إنما تتكوّن تدريجياً مع فعل السرد »[1].

وترى الباحثة أن اسم " نجمة " لم يأت صدفة واعتباطاً في النص، إنما كان اختياره نتيجة تفكير عميق وتخطيط مسبق، إذ يحيل هذا الاسم على دلالات كثيرة« ويحمل كثافة حكائية لا تظهر إلا بالقراءة الدقيقة، والنظرة النقدية العميقة، فجاءت كلمة نجمة من الفعل نجم ومعناه ظهر، أو طلع. والنجمة هي هذا الشكل الكوني الجميل الذي يضيء السماء ليلاً. ويوظف كاتب ياسين هذا المفهوم العام، ويجعله يتساير والدور الذي تمثله الشخصية في البنية الحكائية، فمثلما تبقى نجمة في

---

[1] - كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص: 185

السماء ضاوية ينبهر الجميع بجمالها، بعيدة لا يصلها أحد، كذلك هذه الشخصية التي يتنافس الجميع من أجلها وكسب حبها دون أن يتزوج منها أحد »[1].

وتكتشف القارئة وراء الشخصية بعداً رمزياً اسطورياً، تتجاوز فيه حدود الواقع، وتتخطى صفة كونها امرأة يتنافس في حبها الرجال، وتتلاشى صورة المرأة شيئاً فشيئاً، لتحلّ محلّها صورة الوطن بماضيه وحاضره. وقد اعتبرت الغياب الكلي للاسم العائلي لنجمة، فلا لقب لها - على الرغم من الإشارة إلى أمها ذات الأصل الفرنسي - وهذه إحالة بطريقة غير مباشرة إلى ضياع أصلها وغموضه، ويرتبط هذا بضياع أصل هذا الوطن.

كما يمثل الظهور المبهم لاسم نجمة في النص طريقة لتجسيدها للدلالة المزدوجة، إذ تعتمد صيغة ضمير الغائب للحديث عنها ووصفها، وتظل غامضة لا تتضح« وكلما تقدمنا في القراءة ازدادت غموضاً وإبهاماً، وكذا ميزة حضورها وغيابها في آن واحد، فهي غائبة في معظم فصول الرواية، لا تتحدث إلا قليلاً، ولا يأتي ذكرها إلا بضمير الغائب. لكن من جهة أخرى هي حاضرة دائماً كمحور وموضوع للحكي تتجلى في أقوال الشخصيات الأربعة وفي تفكيرهم وأحلامهم حيثما كانوا. كل هذا التكثيف الدلالي لاسم شخصية نجمة، وبالتالي فاختياره كان عن قصد ونتاج تأمل كبير..»[2].

كما التمست الباحثة في هذا الاسم سمة التناقض بين النجمة التي تضيء وتنير ويتمتع بها الجميع برؤيتها وجمالها، وشخصية نجمة " اللغز " المرأة المشؤومة، الزهرة التي يحرم شمها، يتهددها الخطر حتى جذورها العميقة. نجمة نذير شؤم، المرأة الحزينة المجهولة، نجمة بذرة البستان وإرهاص الخيبة، هي رمز الخراب، ومظهر اللعنة المتواصلة، و« لعل هذا الانفصال بين الاسم والمسمى يحمل بعداً دلالياً خفياً وهو انفصال أرض الجزائر عن جذورها، وانمحاء روحها وأصلها، مثلما ينفصل الاسم عن صاحبه (مسماه)... إذن كان توظيف هذا الاسم واختياره عنواناً للرواية، أمراً مدروساً ومتقناً بإحكام، وعرف كاتب ياسين كيف يوّظفه ويستغله استغلالاً دلالياً

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص: 185

[2] ـ المرجع نفسه،ص ص: 186 - 187

مكثفاً، يتساير وأبعاده من فعل الكتابة، لهذا فعملية اختيار وتعيين الاسم والتحكم في كل أبعاده ليس عملاً سهلاً للروائي، إذ أن الاسم يحمل في طياته الحقيقية والخيال في الوقت نفسه »[1].

وتقرأ شخصية " رشيد " بكونه الشخص الذي يبحث عن الحب الأبدي، وهو الذي يعيش العذاب والفقدان المتواصل للمرأة " نجمة "، وتتشكل هيئته المظهرية وسماته المزاجية بأنه الشاب القسنطيني القصير القامة، البالغ الثلاثين من العمر، صاحب النظارة السوداء، والصوت القوي الغليظ، وشعره الأشعث، ووجهه المجعد، وشفتاه الجافتان، وصدره النحيل، ورجلاه القصيرتان. ولا تتجلى هذه العلامات المظهرية دفعة واحدة في مقطع سردي معيّن، بل يتتبعها القارئ مع فعل القراءة حتة نهاية الرواية« فالشخصية تشكل فضاء للانتظار بالنسبة إلى القارئ، وكثيراً ما يعمد السارد في عملية الحكي إلى تعويض اسم رشيد بأوصافه التي تتطابق وأفعاله، فهي نتيجة لها »[2]. وتستنتج القارئة عدم تماثل علامة الاسم مع أفعال هذه الشخصية، فأفعاله تظهره كشخصية ماجنة مستهترة، هارب من الجندية، ودخل السجن لاعتدائه على سائق سيارة، ثم اختلاسه النظر إلى النساء المارات، وحياته الفاسقة في الفندق حيث يشرب الخمر مع المجرمين والمتسكعين، ويتناقض بهذا اسمه - الذي جاء من الرشد والراشد - مع أفعاله.

وتتجسد شخصية الأخضر من خلال العلامات المميزة التي يبثها السرد ضمن مقاطعه، فهو هذا الشاب الطويل القامة نسبياً، المستطيل الرأس الغليظ الشفة، زائغ البصر كالدب، ومعصمه الهزيل... ووجه الشاحب، ويعرف الأخضر زعيماً محنكاً، كطالب يشارك في المظاهرات، ويُطرد من الدراسة وعامل في الحظيرة، ومسافر، ويختفي اسمه جزئياً في النص، ويعوّض باسم " المسافر " و" المغامر " والمجنون بسبب مظاهره غير الطبيعية. ويعتبر هذا التغيّر المتواصل في اسم الأخضر واستبداله بالصفة، يفرض عل القارئ أن يكون ذكياً ودقيقاً في قراءته، لكي يتمكن من تتبع فعل السرد، وعدم اختلاط الأمور والربط فيما بينها، واستجماع صورة هذه الشخصية. و« إذا بثنا في الاسم نفسه "الأخضر" وهو من " الاخضرار" رمز الحياة والنمو فإنه علامة اسمية تتناقض والشخصية ذاتها، إذ نجده يعيش فشلاً لا ينتهي منذ كان طفلاً تربى بعيداً عن أصله، ثم كطالب طُرِد من المدرسة، وسجن لمشاركته في المظاهرات، وعمله في الحظيرة الذي ينتهي إلى الشجار

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص: 187

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 188

الدامي سبباً في سجنه وهروبه منه، ثم عذابه العميق بسبب حبه لنجمة المتزوجة كل هذا الفشل المتواصل والعذاب المستمر يتنافى وصفة الاخضرار رمز النمو والتجدد»[1]. لهذا لا نجد الدال ينفصل عن مدلوله، فالاسم لا تربطه علاقة سببية مع أفعال الشخصية.

يمكننا أن نستنتج من هذه الدراسة أن القارئة تنطلق من خلفية تريد إثباتها، وهي أن الاسم في الواقع يتطابق مع المسمى، ويعكس أفعاله وسلوكاته، لكن هذه القاعدة تنكسر، وتتكشف هذا التناقض الذي يجمع الدال بمدلوله، وأن الاسم لا يقيم علاقة سببية مع الشخصية، وتحدث خيبة في أفق انتظارها، مثلما يتأكد ذلك أيضاً في دراستها لاسم "مصطفى" الذي جاءت تسميته اعتباطياً أكثر من كونه أمراً مقصوداً« إذ بين مصطفى اسم من أسماء الرسول (ص) ومعناه " المختار " وبين هذه الشخصية فراغ يحيل ويفرق بين الاسم والمسمى، ولا علاقة سببية بين صفة " المصطفى " ومصطفى الذي يعيش حياة اللهو والترف بشرب الخمر مع أصدقائه، ومتابعة النساء، ومراقبته لنجمة التي أحبّها كزبونة في القطار. لهذا كان تعيين اسم هذه الشخصية اعتباطياً ومحض صدفة. فهو من الأسماء المتداولة في المجتمع »[2]. وكذلك شخصية " مراد " الذي تغيب البطاقة الدلالية تقريباً، ولا نكاد نعرف عن صورته ولا هيئته الجسدية شيئاً يذكر، ما عدا كونه يبلغ من العمر ثماني عشرة سنة، وأنه يتيم الأب، وكفلته عمته بعد زواج أمه " زهرة ". وبالمقارنة بين العلامة الاسمية " مراد " الذي يحمل معنى " المراد " و" المبتغى "، وبين الشخصية التي نجدها لا تصل إلى مبتغاها أبداً، ويلاحقها الفشل دائماً، فقد«انقطع عن التعليم تلبية لرغبة نجمة ابنة عمته التي أحبها ووعدنه بالزواج والرحيل معاً، لكن هذا لم يتحقق، ثم محاولته الدفاع عن الخادمة المظلومة وحمايتها من وحسية سيدها " ريكارد "، وينتهي الأمر به في السجن، وكذلك مساعدته " لرشيد " وإسكانه معه في الغرفة واعتباره صديقاً ليعمل على محاولة قتله بسكينة وهو في السجن، وبالتالي " مراد " يتناقض مع رغبته ولا يصل إلى مبتغاه..»[3]، وبهذا تنبني علاقة الدال بمدلوله على المفارقة والانفصال.

وتصل القارئة إلى اكتشاف تقنية حذف الاسم واختصاره في مجرد حرف، خاصة مع الشخصيات العرضية، وتبدي انبهارها واندهاشها، حيث لم تعرف الرواية الجزائرية هذه التقنية إلا

---

1 ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص:189

2 ـ المرجع نفسه، ص: 190

3 ـ المرجع نفسه، ص: 190

مع ظهور رواية نجمة، وهي تقنية جديدة في المفهوم التقليدي للكتابة الروائية، وتستطيع القارئة تفسير توظيف هذه الآلية الحكائية وفهم أبعادها، وسبب انمحاء وتغيب أسماء الشخصيات واختصارها في مجرد حرف.

كما لمست الباحثة أهمية حضور القارئ لإعادة تركيب وبناء صورة الشخصيات، وذلك بدراستها لمدلولها، بحيث تتجزأ صور الشخصيات وتتقطع إلى مقاطع مشتتة في ثنايا النص، ولا تكتمل إلا بنهاية الأحداث، وتوقف فعل السرد، إذ ينتقل السارد بين مختلف هذه الشخصيات المحورية منها والثانوية، وفي مختلف الفترات الزمنية، ويترتب عن ذلك خلطاً وتداخلاً في صور الشخصيات يصعب كثيراً استجماعها وبناء عناصرها. ويبقى القارئ في حالة انتظار وتتبع للعلامات النصية وتراكمها التدريجي وفي مواقع سردية مختلفة وعبر صفحات متباعدة، لترتسم في الأخير صورة الكاملة للشخصية، وتنمو البطاقة الدلالية للشخصيات بطريقة تصاعدية تارة، وتنازلية تارة أخرى، لكي يتراءى للقارئ مدلول الشخصية مكتملاً.

وتدرس أيضاً المستوى العميق لعنصر الشخصيات، بكونها بنية مجردة، وباعتبارها عاملاً ضمن البنية العاملية والكشف عن الأدوار العامليةللممثلين (الشخصيات)، وتحديد وظائفهم وإظهار العلاقات التي تربط فيما بينهم. وبتبعها للترسيماتالعاملية لكل ذات تستنتج « أن البنية الحكائية لم تتشكل على أساس الانزلاقات العاملية، والتحولات المفاجئة للأدوار العاملية، فلا تظهر هذا الصراع بين الممثلين ونجد ترسيماتعاملية ؟؟؟؟؟؟ لتحويل العلاقات الانفصالية إلى نقيضها أو العكس، بل الذات في أغلبها سلبية ورغبتها تظل غير منجزة ولا محققة، وطبيعة الموضوع هو الذي فرض هذا الوضع السلبي للشخصية وكفاءة الممثل ومؤهلاته الجسدية والذهنية لا أساس لها، طالما أن " نجمة " (الموضوع) لا تبدي رغبة مماثلة لأحدهم »[1]، وتظهر الشخصيات المحورية المهيمنة كذوات عاملة تؤدي أكثر من وظيفة.

يتبيّن لنا أن هذه القراءة تحصر نص رواية نجمة في بنيتها، وأن السر في استمرار قراءتها عبر الزمن يعود إلى الاستراتيجية التي وضعها كاتب ياسين لبنائها وبقيت تثير تساؤلات القراء في العالم إلى وقتنا الحاضر وشكلت الجديد في الكتابة الروائية الكلاسيكية.

[1] ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي، ص ص:182 - 183

وقد تحدت البنية في نظر القارئة " بلخامسة " في ثلاث آليات محورية؛ هي آلية الزمن وفعل السرد وعلامة الشخصية، حيث أظهرت كيفية اشتغال التقنيات وخصوصيتها المميزة. وهنا يتبيّن لنا رد فعل القارئة الذي يعكس انكسار أفق انتظارها، وعدم توافقه مع أفق هذه التجربة الإبداعية، بحيث تتمظهر علامات المفاجأة والدهشة وصعوبة الفهم في ثنايا قراءتها. ويحيل هذا بطريقة مباشرة على عدم مسايرة منظومتها القرائية، والتقاليد الأدبية المألوفة والراسخة في ذهنها لهذا التغير الذي تحمله نجمة. ونلمس من خلال استنتاجاتها التي ترى في بينة الزمن اضطراباً كبيراً لا يستطيع القارئ التجاوب معه، وفي فعل السرد تلمس الخلط والتقطيع، وبالتالي التعقيد الذي يستلزم من القارئ الفطنة والذكاء اثناء القراءة، مدى انكسار أفقها المرجعي.

وتعبّر القارئة كذلك عن انبهارها وإعجابها ودهشتها أمام هذا العمل الإبداعي الجديد الذي يخرج عن المألوف ويصنع ظاهرة متفردة في الأدب الجزائري، وفي الرواية الكلاسيكية عامة، على الرغم من صعوبته وتعقيده.

لكنه يبقى أن نقول إن رواية نجمة لا تنحصر قيمتها وفعاليتها في جانب البنية فقط، فالعملية الإبداعية لا تضع الحدود بين جوانب النص، وأن الإبداع حركة تلقائية تأتي دفعة واحدة، وأن السر في نجمة يكمن في النص وروحه الجمالية التي تميزه عن غيره من النصوص.

المبحث الثالث: كاتب ياسين قارئاً لعمله

إن التفكير في عملية بناء تجربة التلقي في الأعمال الإبداعية، وتتبع مختلف القراءات المتعاقبة عبر الزمن، وردود أفعال القراء، يحملنا بالضرورة إلى التوقف عند صاحب العمل الإبداعي والتساؤل في كيفية قراءته لعمله، وردود أفعاله تجاه القراءات المتعددة، إذ من المجحف حقاً إقصاء الكاتب من دائرة تاريخ التلقي، فهو الأب الروحي والفعلي لهذا العالم المتخيّل، وهذا البناء الأدبي، كما أنه يمكن اعتباره المتلقي الأول لعمله، وهو الذي يعاصر التلقي لهاذ العمل، ويعاني من تأويلات القراء الأوائل، وتهويماتهم في أحيان كثيرة، ويُقاوم رغبته في تصحيح قراءة القراء، وتوضيح مقاصده العميقة، وتخطئ ما ذهب إليه التلقي في أحيان أخرى.

ولما كانت جمالية التلقي تجعل من التوضيحات والتعديلات التي يقدمها الكاتب، والتي يطرح فيها مقاصده الحقيقية من كتابة عمله ليزيح، ويُبعد سوء الفهم أو الغموض، أحد وسائل الرقابة التاريخية التي ينبغي أن تخضع لها كتابة تاريخ القراءة[1]، فإننا سنحاول تجميع بعض العناصر من قراءة كاتب ياسين لعمله الإبداعي، من خلال تصريحات الكاتب في محافل أدبية شتى، وفي استجوابات مع الصحافة المختلفة، والبحث في مدى توافق الكاتب مع التأويلات القرائية المختلفة عبر التاريخ لأعماله، وردود فعله تجاهها، ومعرفة دوافع كاتب ياسين وراء تصريحاته وأحاديثه. فهل هي الرغبة في تصحيح سوء الفهم ؟ أو الانحراف عن القصد الذي رمى إليه ؟ أم أنّ الهدف هو الكشف عن بعض ما غمض عليهم، وتوجيههم وجهة قرائية يراها أقرب إلى الصواب حسبه ؟ وإذا قبلنا بهذا، فهل معنى ذلك أن هناك دلالة محددة قصد إليها المؤلف، وكل ما عدا ذلك فهو خطأ ؟ وأن القارئ بقراءته يذكّر القراء بملكيته لنصه، وأنه الخالق الوحيد لهذا العالم المتخيّل، وهو كامل المعرفة به ؟ ونحدد مدى تجاوب القراء مع أفق انتظارات الكاتب التي رسمها في أعماله الشعرية والروائية والمسرحية، أم أنّ قدرات القارئ في نظر المؤلف لم تكن في مستوى استيعاب أفق هذه التجربة الإبداعية في أعماقها، وبالتالي لم يكن القارئ الذي صنعه كاتب ياسين في ذهنه كفءاً لفهمه ولاستيعاب الآفاق التي يحفل بها عمله.

---

[1] - voir : Jauss, pour une esthétique de la réception, p : 281

تأسيساً على ذلك، فإننا نفترض أنّ كاتباً مثل كاتب ياسين قد استوقفته المواضيع الأكثر إثارة في قراءات القراء عبر التاريخ، والتي كانت حافزاً لتعدد التأويلات والتفسيرات، وشكلت منبعاً للأسئلة غير المنتهية، واستثمرتها القراءات المختلفة بشكل مكثف نحددها فيما سيأتي:

أ - البنية وتداخل الأجناس الأدبية:

لقد استوقفت عملية التلقي عبر مختلف الفترات التاريخية قضية البنية في أعمال كاتب ياسين المختلفة، سواء في الشعر أو الرواية أو المسرح، وشكلت محور اهتمام القراء وخلقت نقطة الإبهام والاضطراب في افق انتظاراتهم، وعدم فهم هذه التجربة الإبداعية لخروجها عن المألوف، وخرقها التقاليد الأدبية المعروفة.

ومن هنا، فقد عاد الكاتب في كثير من حواراته وتصريحاته الصحفية وكتاباته في المجلات والجرائد إلى قضية البنية، وتداخل البنى الأدبية فيما بينها، وانكسار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لتتلاحم كلها في نص إبداعي واحد يتميز عن النصوص الأخرى، ويرفض الخضوع للقوانين والقواعد المرسومة في السياق المرجعي للقارئ، بحيث يقول« منذ طفولتي وكنت أرى أن الكتابة الإبداعية لا تقتضي مني اختيار الجنس الذي أكتب فيه أولاً. وأنا من الذين عندما يكتبون عملاً إبداعياً لا يعرفون أبداً إن كان قصيدة أو مسرحاً أو رواية... وفي رأيي ليس هناك قوالب شكلية مهيّأة مسبقاً. فروح العمل الإبداعي وعمقه ترفض البنية التي ينبغي أن يكون عليها العمل »[1].

وقد تجسدت هذه الفكرة بشكل واضح في كتابه (المضلع النجمي) الفريد من نوعه حسب أغلب التلقيات عبر الزمن، حيث احتار النقد في مسألة تصنيفه ضمن جنس من الأجناس الأدبية، فلم يتحدد إن كان رواية أو مسرحية، وتفجرت فيه الحدود بين الشعر والمسرح والرواية، ويصنع الكتاب ثورة زعزعت القوالب الراسخة في أذهان القراء بمختلف انتماءاتهم، كما تتبني مسرحية " الجثة المطوقة " على اللغة الشعرية، ويصنع خطاب الشخصيات شعراً ويقول:« أنا شاعر وقد سكنني الشعر طبيعياً منذ صغري، وأعترف أن بعض الناس لا يضعون الشعر في اهتماماتهم

---

[1] - voir : nouveau Rhin, 18 octobre 1956.

الأدبية، لكن بالنسبة إليّ السؤال لا يطرح، فكل شيء يبدأ من الشعر »[1]. وهذا ما دفع حركة التلقي عبر التاريخ إلى طرح فكرة " رجل الكتاب الواحد "، أي إن أعمال كاتب ياسين هي تكرار لكاتب واحد، فالشعر يتكرر في الرواية، وتتكرر الرواية في المسرح.

وتتضح المسألة عن الكاتب بقوله:«لقد قلت ذلك وكررته ألف مرة: عند قاعدة كل شيء عندي يوجد الشعر. فهو المنبع الأول للإبداع وأعني بالشعر الفعل الخلاق الذي يعبّر عن كيفية وعينا بالحياة والأشياء... وفيما بعد في أشكال مختلفة كمسرح ورواية، لكن في العمق هو الشيء نفسه »[2]. وقوله أيضاً في 1967 «- أظن أنني رجل الكتاب الواحد الذي كان في الأصل قصيدة شعرية، وتحوّل إلى رواية وإلى مسرحيات، لكن هو العمل نفسه الذي سأتركه بالطبع كما بدأته؛ أي آثار وفي الوقت نفسه هو حظيرة (chantier)، لا يمكننا إنهاء الكتاب مثلما تُكمل من صنع الأشياء. نحن نحس جيداً في قرارة أنفسنا أنّ العمل لم يكتمل »[3]. فقبل أن تأخذ نجمة شكل بنية الرواية كانت موجودة في المسرح وفي الشعر أيضاً، ذلك لأن " نجمة أو القصيدة أو السكين " قد نشرت قبلها، ولا يمكن للقراء طبيعياً معرفة كل المعطيات المحيطة بالعمل، إذ لا يعرفون كل شيء، لا سنة نشر الكتاب وسنة تأليفه، وأين أُلّف؟ بحيث يمكن كتابته سنوات قبل نشره.

ويظهر توافق كاتب ياسين لفكرة العمل الواحد ونفسه (une seule et même œuvre) التي طرحها القارئ، ويُقرّ بذلك لكن ليس بمفهوم التكرارلنفس العمل الإبداعي في كل الأجناس الأدبية بين الشعر والرواية والمسرح وافتقاره لروح الإبداع، بل بمفهوم عدم اكتمال موضوع الإبداع في الهمل الواحد، وتواصل النصوص المختلفة فيما بينها « وكل فنان يسكنه الشك ويتساءل دائماً هل أحسن وقدّم الأحسن، وهل اكتمل عمله، وهل ذهب إلى أقصى ما يستطيع في الكتابة. والأمر عندي هو إعادة دئماً كل ما أفعل، فمثلاً أكتب صفحة في اللحظة الآنية وتكون جميلة، لكن عندما أعيد قراءتها بعد ست سنوات فتأتي أفكار أخرى وأبدأ من جديد مرة أخرى، وإذا أعدت قراءتها سأعيد كتابتها من جديد وهكذا، وأنا لست الوحيد في هذا، إذ يمزّق الرسام الصديق " إسياخم " رسوماته عندما ينتهي منها، وتكون جميلة فيهدمها في بعض الأحيان. وكان من

---

[1] - France – Observateur, 31 Décembre 1958.

[2] - HafidGafaiti, Kateb Yacine un homme, une œuvre un pays, entretien coll voir multiples, edlaphomic Alger 1986, p 21.

[3] - interviews, Jeune Afrique, N° 324, 26 Mars 1967.

الواجب في الأخير إبعاد لوحاته عنه لكي لا يعود إليها. وتعتبر محاولة التغير ردة فعل جيدة ودليل على عدم موتنا كمبدعين وهي إشارة إلى أشياء أخرى كثيرة ممكنة، وعندما كتبت نجمة لقد تكلم الكثير عن التكنيك (التقنية) لكن في العمق نلخص الحركة وأنه بسذاجة الكاتب ينطلق من نقطة وفي الأخير يصل إلى نقطة أخرى وتترابط ويرى أنه لم يقل كل شيء. وعندما نكتب فليس كل ما نكتبه هو ما نحمله في ذواتنا لهذا نذهب ونعود إلى نقطة البداية ونحاول محاولة جنونية أخرى لكي نعود إلى نفس النقطة لكن من جهة أخرى »[1].

كمات يمكن أن نفسر ظاهرة التداخل بين البنى الأدبية المختلفة بكونها استراتيجية إبداعية عفوية وتلقائية إذ يقول:«في داخلي شكل من الحن يدفعني إلى أن أتعمق في ذاتي وأذهب إلى أبعد الحدود، وفي العمق يدخل القسم الكبير من إبداعي في اللاوعي واللاشعور »[2]. وبالتالي لم يكن كاتب ياسين يعي ما يحدث على مستوى الكتابة، حيث لم يضع خطة مسبقة لبناء هذا الشكل الإبداعي المتميز، بل - مثلما يصرح - انطلق من الشعر ليصل إلى الرواية وقرر العمل في الاتجاهات الثلاثة: الشعر، الرواية، والمسرح.

ب - الشكل الدائري في أعماله:

لقد شكلت الدائرة نقطة محورية في قراءات القراء، وأثارت الكثير من التساؤل والبحث في أبعادها، وفي كيفية انبنائها عند كاتب ياسين، وفتحت المجال أمام تأويلات عديدة ذهبت أغلبها إلى ربطها بالفكر العربي، وأنها تعتبر جزءاً من المخزون الفني للذاكرة الجماعية التي تنتمي إليها الكاتب ثقافياً وفنياً أن هذا الهوس بالدائرة - حسب كاتب ياسين - هو ببساطة طريقة للتعبير عن وجوه الإنساني على أرض دائمة الحركة على محورها ويقول:« أفترض مثلاً أنني أريد أن أحكي حياتي، فأصنع حكاية خطية، كلاسيكية، واقعية. هكذا بدأت أصنع مقطوعات ولكن كنت أشعر أنني لم أكن أتوصل إلى جوهر ما كنت أرغب أن أقوله، أدركت أن هذه الطريقة في الكتابة لا تمكّنني من إبراز خصوصيات عملي، إنها غير قادرة على تمكيني من الوصول إلى أعماق ما أريد قوله. فرحت أكتب بتلقائية دون أية خطة حقيقية كمن يعمل في الظلام تماماً، فاكتشفت مؤخراً على كل حال أن عملي يسير في خطوط منحنية. ولهذا قلت في نفسي: لماذا يجب أن تكون لعملي بداية

---

1 - voir :HafidGafaiti, Kateb Yacine, (entretien)pp23 – 24.

2 - Jean Déjeux, réception critique de Nejdma, in Actualité de Kateb Yacine, p : 118

حتى أصل إلى نهاية ؟ فبما أنني أرى فكرتي تدور حول نفسها، فعليّ أن أتركها تدور. فأطلقت الفرامل كلية للكتابة.. فكانت هذه المنحنيات المتفاوتة الاكتمال[1]. ويتبيّن من القول أن البنية الدائرية التي فرضت نفسها في أعمال الكاتب، تحمل جذوراً ممتدة بعيداً في لاشعوره، فهو لم يتنبّه إلى وجودها إلا مؤخراً.

وقد جسدت رواية نجمة هذه الدائرية بطريقة متميزة جداً، حرّكت التقاليد الأدبية واخترقت المرجعيات السياقية، وأثارت انتباه القراء في مختلف الفترات الزمنية، وقد ضرّح الكاتب في إحدى محاضراته (1967) أنه لم ينتبه إلى الطابع اللولبي الذي انبنت عليه روايته، وأنه لم يكن يملك أي مفهوم للزمن، وأن انتظام النص على الدائرية يرجع ببساطة إلى طبيعة البنية السردية والظروف التي اشتغل فيها وفرضت نفسها عليه« كنت أكتب جالساً واقفاً وأنا آكل وحتى أثناء نومي ».

وبدأ كاتب ياسين تقنيته في الكتابة بالذهاب من (أ) إلى (ز)، لكن يتبيّن له أن هذا لا يفيده في شيء، وينبغي العودة إلى نقطة البداية والابتداء من جديد. ويتركز عمله على الذاكرة، وبذلك تجزّأ العمل إلى مقاطع، وجزئيات وهو لا يعرف في البداية إلى أين يذهب ببساطة كان يركِّب صفحات لا تحمل بداية ولا نهاية. ويشير إلى أن الأمور كانت عفوية لم يفكر فيها مسبقاً، ويقول:« لقد استيقظت في الصباح ووضعت الترقيم على فصولها ومقاطعها »، فهي ليست عبقرية منه، بل صدفة وعفوية تحمل روح الإبداع عند المؤلف الذي استطاع أن يضع تقنية تحدث القطيعة مع الرواية السابقة.

ج -نجمة الحقيقة ونجمة الرمز:

استوقفت حركة التلقي مع مرور الزمن فكرة نجمة بين الحقيقة والرمز، وقد اتجه بعض القراء إلى ربط شخصية نجمة المتخيّلة في أعمال كاتب ياسين بتلك المرأة الحقيقية التي أحبّها الكاتب، وذهبوا إلى أنها ليست من إبداع العقل؛ بل هي امرأة موجودة حقاً في الواقع، وأن الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين تترجم كلها هذا الحب المستحيل تجاه ابنة عمه المتزوجة، وبالتالي فهو يكتب سيرة ذاتية تعبّر عن عمق إحساسه، وهذا الإخفاق العاطفي الصعب.

1 - Voir : Mohamed Maougal ; Aux sources des mythes dans la parole Katebienne, p : 285

وقد عاد الكاتب إلى الموضوع في إحدى محاضراته، وأقرّ بصحة هذه العلاقة العاطفية، لكن اسم نجمة لا يتوقف هنا؛ بل يخفي كل مفاتيح العالم الأسطوري والرمزي ويتجاوز هذه الحقيقة الواقعية، ويحيل على رمز الوطن، وترتسم صورة الجزائر بين التاريخ والحاضر والمستقبل، بين المأساة والإخفاق المتواصل. ويرى المؤلف أنه«لا ينبغي أن نذهب بعيداً مع الرموز. الرمز هو دائماً هش ضعيف... وإذا بحثنا عن معناه الحرفي وتجسيده في الحقيقة بالضرورة سيتهدم... ولا يجب أن نحفر كثيراً في عمق الرمز ولا نرجعه حقيقة بسيطة وإلا لن يصبح رمزاً...»[1]، وبالتالي تجتمع الحقيقة بالخيال لتصنع رمزاً يفتح المجال أمام التأويل للبحث في أبعاده ودلالاته المتعددة.

ج -الأدب والأيديولوجيا:

أكّد الكاتب أن المبدع لا ينفصل عن قناعاته الأيديولوجية والسياسية أثناء كتاباته، وأن مقارنته بكل من جويس (Joyce)وفولكنير(Faulkner) غير مقبول تماماً، فأعمالهما في تضاد ومفارقة مع إيمانهما الأيديولوجي، وأنه يختلف معهما في هذا الأساس، بحيث لا يعترف بالفكرة التي طرحها هؤلاء في مسألة انفصال المبدع عن تفكيره الأيديولوجي ويقول:« بالنسبة إليّ.. هما مخطئان، لأن فصل الكلمة عن الحركة فصل الحياة عن الفن، ويظنون أن هناك رجلاً سياسياً ورجلاً مبدعاً، فالواحد مستقل عن الآخر، لكن في الحقيقة هو الرجل نفسه، وعلى كل حال فكل واحد يغذي الآخر »[2].

يمكن أن نفهم من هنا أن كاتب ياسين يتوافق مع اتجاه جزء من حركة التلقي الذي فسّر أعماله المختلفة انطلاقاً من الواقع الاجتماعي، وأصبحت لوحة رسمت المأساة التاريخية التي يعيشها الإنسان في تلك الفترة، إذ « لا يمكن أن يتجرد الكاتب عن الحياة الاجتماعية، وقطعاً من المستحيل التغاضي عن الواقع المرّ الذي تعيشه الجزائر...»[3].

ونلمس أن المؤلف لا يساير أفق انتظاره، ولا الاتجاه الشكلي الذي ربط الجمالية الإبداعية عنده في الشكل، وأنه خلق بنية جديدة كسرت التقاليد الأدبية، وبالتالي انحصرت الإبداعية في

---

[1] - Ismail Abdoun, lesture (s) de Kateb Yacine, p : 225

[2] - HafidGafaiti, Kateb Yacine, (entretien)pp41 – 42.

[3] ـ المرجع نفسه، ص ص: 44 - 45.

الشكل، وتجاهلت الموضوع المحوري الذي تأسست عليه الكتابة الروائية والمسرحية عن كاتب، وهي النضال من أجل استرجاع الجزائر وتغيير القدر المحتوم، والخروج من المأساة.

د - المسرح ولغة الكتابة:

كانت لغة الكتابة عند مختلف القراء موضوعاً أثار الكثير من النقاشات، وفتح المجال للاستفهام والتوهم أولاً من قوة وعبقرية كاتب ياسين باللغة الفرنسية، حيث يتفوق على أهلها، وهو الذي ينتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية، وشكّل هذا انكساراً في أفق انتظار القارئ الفرنسي عند " ديجو "(Déjeux) مثلاً، واستغراباً في أذهانهم إلى درجة إدخاله ضمن الثقافة الفرنسية، لكن الكاتب يوضح المسألة، ويرى أنه قد نعبّر بالفرنسية عن شيء ليس فرنسياً.. وأنا أحمل جذوري العربية والبربرية التي لا زالت حيّة.. والكتابة بالفرنسية ليس مساساً بشخصيتين بل العكس، فالتعبير عن عالم الجزائري بالفرنسية يعطي المعنى أكثر دقة ومصداقية[1].

وتصبح اللغة عند الكاتب هاجساً يراود أفكاره إلى أن قرّر العودة إلى لغته الأم، والإنتاج باللغة العربية الدارجة، ويكتب مسرحيته الأولى " محمد خذ حقيبتك "(Mohamed prend ta valise)، وقد قال« لأول مرة أحقق حلمي القديم وهو التعبير باللغة الشعبية الدارجة، وأُفهَم من كل الجزائريين ومن الأغلبية... ولم يكن الأمر كذلك بالفرنسية إلا للذين يقرأون بالفرنسية »[2]. ووجد في المسرح الطريقة الوحيد للتقرب من الجمهور، وترقّب ردود أفعاله مباشرة. وفي اللغة العربية الدارجة وسيلة للتواصل مع أغلبية الشعب الجزائري، وإيصال رسالته دون صعوبة، حيث يشير بقوله:« نحن لا نكون مع القارئ عندما يقرأ، فالعلاقة بعيدة وفي الوقت نفسه مهمة أيضاً، لأنه وبخصوص نجمة، مثلاً، تلقيت رسائل رائعة من القراء تعلمت منهم أشياء حول ما كتبته أنا. لكن في المسرح نحن نتواصل مباشرة مع الجمهور، ولا أتكلم عن المسرح البورجوازي الذي يخص العدد القليل من المتفرجين، بل المسرح الشعبي...حيث نملك إمكانية مخاطبة الجمهور وملاحظة ومراقبة ردود أفعاله في اللحظة الآنية. هناك إذن تكهرب (électricité) لا يُعوّض يبيّن مدى

---

[1] - Voir extrait d'une conférence, l'Algérie en Europe n°49, 15 Décembre 1967.

[2] - HafidGafaiti, Kateb Yacine, (entretien)pp9 – 10

تجاوبه وتفاعله معك. فتكون حزيناً عندما لا يتفاعل الجمهور معك، وتعيش الفرح عندما يتجاوب معك، فتحس به مثلما يحس بك »[1].

وينبغي للكتابة المسرحية - حسب الكاتب - أن تتقرب أيضاً من الجمهور خاصة بمعالجتها للمواضيع التي يطرحها الواقع الحي للإنسان، ويستشهد بمسرح " بريخت " (Brecht) ويقول« إذا خاطبت الجمهور الألماني بالخطاب الذي نتكلمه نحن فلن يتفاعل ولن يتقبله أبداً، وسيعتبره دعاية تبشيرية (Propagande)، وهذا ما فرض على بريخت إدخال الجانب التعليمي (didactique)، لكن عندما أتوجه أنا إلى الجمهور الجزائري وأكمله عن الامبريالية، فهو لا يحتاج إلى دوران من أجل توضيح ذلك، فهو يعيشها ويحس بها. ومسرح بريخت لا يلتزم مباشرة بالأحداث الحاضرة، بينما يتميز مسرحنا بمباشر أكثر، ويحمل عمقاً سياسياً، ويترجم روح الواقع المعيش »[2].

ولا يمكن فتح الحوار مع الجمهور والتواصل معه، دون عراقيل إلا بالعودة إلى لغته، والتعبير بها، واللغة العربية الفصحى لا تتجاوب مع أفق الشعب. وقد أصرّ على العودة إلى اللغة الدارجة من أجل تحقيق العملية التواصلية، واكتمالها، ويقول:«أنا أفضّل لغات الحياة لأن الأدب بالنسبة إليّ هو الحياة، فقوة فولكنير، مثلاً، لا تكمن في جمله الجميلة، فهو لا يكتب باللغة الإنجليزية الأدبية، بل يكتب بلغة سود الولايات المتحدة، والكتاب الحقيقيون هم الذين يبحثون عن الأشياء مثلما هي في الحياة، فيجب الكتابة بلغة الشعب والحياة »[3]، ويدعو الكُتاب باللغة الفرنسية إلى العودة إلى اللغة الأم، وإلى اللغة الشعبية (الدارجة) التي هي اللغة الحقيقية اليت تقربنا من الشعب، وتفتح الحوار المتواصل معه، بينما يغيب الحوار ويبتعد الأدب عن الشعب مع اللغة العربية الكلاسيكية.

ويناقش كاتب ياسين موضوع اللغة بإصرار كبير، ويؤكد ضرورة الكتابة باللغة التي يفهمها الشعب، وتعبّر عن حياته وواقعه، ويتفاعل ويتجاوب معها.و«لنتخيّل الشعب الجزائري وهو يسمع الرئيس بالعربية الدارجة عوض اللغة الكلاسيكية تخيل القنبلة، والثورة في المجال السياسي، ستكون قوة الرئيس مضاعفة، وستصل الرسالة إلى كل الجزائريين، وبينما لا تصل اللغة المحملة

[1] - المرجع نفسه، ص: 28.
[2] - المرجع نفسه، ص: 31.
[3] - المرجع نفسه، ص: 56.

بالبروتوكول. وتبقى اللغة الأدبية خطراً توجه المثقفين في اتجاه البورجوازية، وتعتبر اللغة الدارجة السبيل الوحيد لتوجيه الثورة الثقافية مباشرة إلى الشعب الذي يتكلم هذه اللغة »[1]. وبهذا فالفن هو الحياة، ولا نتكلم في الحياة لغة الكتاب، إذ من أجل فن حي يستلزم لغة حية، وبالتالي فعودة المؤلف إلى اللغة الأم كان السبيل الوحيد للتقرب من الشعب، وإيصال رسالته، وعرف أنّ الشعب الجزائري لا يفهم إلا لغته، وقد شكّل هذا الانتقال والتحوّل الذي حدث في تجربة الكتابة الإبداعية عند الكاتب ضرورة لا بد منها من أجل تحقيق العملية التواصلية وتفعيلها.

هكذا، إذن، ينبيّن لنا أن تصريحات كاتب ياسين، وحواراته قد أعطت حركة التلقي دفعاً خاصاً، حيث اتضحت بعض المسائل التي استوقفت القارئ عبر الزمن، وحاول تفسير وجهة نظره للأمور، وللأبعاد التي رسمها في أعماله، فشرح مقاصده الحقيقية، إذ لم ينكر، مثلاً، ازدواجية الحقيقة والخيال الرمزي في شخصية " نجمة "، وتوافقه مع الاتجاه الواقعي الذي يقرأ الأدب بمنظور الواقع. ولم يُخْفِ عفوية ميزة الشكل الدائري في أعماله المختلفة، وأنها لم تكن تخطيطاً مسبقاً منه، وكذا توضيح موضوع تداخل الأجناس الأدبية في أعماله، وأهداف كسره للحدود فيما بينها، وتحرير الأدب من القوالب الجاهزة، وإصراره على ضرورة العودة إلى اللغة التي يفهمها المتلقي من أجل تفعيل العملية التواصلية، وتحقيق وجود الأدب وبقائه.

نستنتج في الأخير أن فعل القراءة في أعمال اتب ياسين عند القارئ الجزائري لم يخرج عن الإطار العام الذي رسمته حركة التلقي عند القراء الآخرين، وقد سجلنا هذا الانبهار وهذه الدهشة اللذين سيطرا على أفق انتظار القراء. وبيّنت هذه النماذج المختارة من القراءات مدى انكسار أفق توقعاتهم، وصعوبة التجاوب مع هذه التجربة الإبداعية، واختراقها للمرجعية المألوف لديهم. وكان هذا سبباً في اختصارنا واقتصارنا على عدد معيّن من القراءات، وذلك تجنباً لتكرار ما اتضح في الفصول السابقة، وحاولنا التركيز على تلك القراءات التي ميّزت القارئ الجزائري عن غيره من القراء فقط، حيث استوقفته فكرة اصل الإبداع عند الكاتب، وتحديد التراث العربي القديم، وشعر المعلقات كمصدر نواة الذي تتحرك ضمنه هذه الكتابة الإبداعية، فقد اتخذت حركة التلقي مساراً مغايراً لما رأيناه سابقاً، حيث يوظف القارئ مقاربة " الحفريات اللغوية " من أجل الوصول إلى عمق النصوص، واكتشاف المصدر الأم الذي ينبثق منه العمل الإبداعي.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص: 59 - 60..

وتذهب هذه الدراسات إلى استقراء أعمال كاتب ياسين في إطار هذا الأفق الضيق، حيث تحاصَر هذه النصوص المسرحية والشعرية والروائية ضمن حدود الشعر الجاهلي الذي يرتبط ببيئة خاصة، وبتفكير يختلف كل الاختلاف عن فكر هذا المبدع، وتختزل هذه القوة الإبداعية الخلاقة، وتتمحي وراء عملية الإسقاط التي اعتمدها هؤلاء القراء في تحليلاتهم للفكرة من أجل الوصول إلى تأكيدها وتجسيدها، وأن التراث العربي هو المنبع الأساسي الذي حرّك عبقرية الكاتب، وهو الجانب اللاواعي من تفكيره.

وقد بالغ هذا الاتجاه كثيراً إلى درجة المطابقة بين مواضيع وأغراض القصيدة الجاهلية، وتقنياتها الخاصة، وبين مسرحيات كاتب ياسين المختلفة، وكذا نصوصه السردية؛ كنجمة، وبالتالي قراءة المسرح والرواية بآليات القصيدة الجاهلية، والبحث عن الطلل في القصيدة الحرة.

ونلاحظ أن وراء هذا الاتجاه تأتي فكرة تأصيل هوية الكاتب، وإثبات انتمائها إلى الأصل العربي، واستبعاد فكرة تصنيفه ضمن الثقافة الأوربية بدافع لغة الكتابة (الفرنسية)، ويحيل من جهة أخرى على عدم استيعاب القارئ هذه الجمالية الإبداعية، وعدم استطاعته مسايرة أفق النص مع هذه الاستراتيجية التي وضعها المبدع، وكانت النتيجة هي الوقوع في مشكل الإسقاط.

كما توجه التلقي وجهة لا تختلف كثيراً عن سيرورة التلقيات التي استوقفتنا مع القارئ الأوربي والفرنسي بوجه خاص، بحيث قرأ القارئ الجزائري نصوص كاتب ياسين في ضوء المعطيات السياقية السائدة في تلك الفترة، وانحصرت رؤيته للنص في البحث عن مدى تجسيده للواقع التاريخي والاجتماعي للمجتمع الجزائريز وتختصر الكتابة الإبداعية في أفق انتظار القارئ في قضية المأساة التي يعيشها وطن الجزائر من الماضي إلى الحاضر.

وتشكل رواية نجمة ظاهرة فريدة في أفق انتظار القارئ الجزائري، حيث لفتت انتباه القراء بشكل كبير، واستحوذت على أغلب القراءات، وأثارت الكثير من الاهتمام، ولا تزال إلى الآن. وكانت البنية هي المحور الذي استوقف القارئ وجلب انتباهه، وتتحدد آلية الزمن وفعل السرد كمركز التعقيد، وسبب الاضطراب في استجاب القارئ، حيث دمرت الأسس التقليدية للرواية الكلاسيكية، وكسرت النظام المألوف في الأعمال الإبداعية السابقة، وتصبح منبعاً للخلط والتعقيد

وأساس الفوضى في ذهن المتلقي، وتخلق طريقاً متميزاً لم تستوعبه المرحلة الأدبية، ولم يُتمكّن من إيجاد الآليات المنهجية التي تسهم في تسهيل إدراكها، وفهم أبعادها الجمالية.

يبقى أن القارئ الجزائري قد أسهم إلى جانب القراء عبر العالم في محاولة إدراك العملية الإبداعية عند كاتب ياسين، وتفسير أبعادها والبحث في الأهداف التي سطرها هذا الكاتب وراء نصوصه، وكيفية انبناء هذه التجربة الإبداعية، ومعرفة سر بقائها عبر التاريخ، وتواصل فعل التلقي، وتراكم القراءات المختلفة والمتعددة الأبعاد عبر الفترات الزمنية، وبقاء أعماله حيّة مع سيرورة القراءة، لا تكتمل ولا تنتهي باستمرار القارئ في قراءتها.

قائمة المراجـــع والمصادر

●المراجـع بالعربيـة:

المصـــــادر: كاتب ياسين، رواية نجمة، تر: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987.

المـراجــــع:

1 - إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا، 2000.

2 -أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي -نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007.

3 -أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان 1973.

4 -إسماعيل عز الدين، علم الجمال عند رومان إنجاردن، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1998.

5 -أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، (د. ط)، سوريا 2001.

6 -أمبرطو إيكو، القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996.

7- بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي - قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر، الطبعة الأولى، الأردن 2002.

8 - بشرى موسى صالح، نظريات التلقي - أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2001.

9 -بول دي مان، العمى والبصيرة، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، الطبعة الأولى، أبو ظبي 1995.

10 - بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، المغرب 2006.

11 -تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د. ط) مصر 1991.

12 -جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، القاهرة 2005.

13 -جان ستاروبنسكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، الطبعة الأولى، دمشق 2005.

14 -جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السيد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000.

15 -جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000.

16 -جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، علي الحاكم، المجلس الأعلى للثقافة (د. ب) 1998.

17 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت 1990.

18 - حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ع 30 السعودية، يونيو 1996.

19 -حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، دمشق 2005.

20 -حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة - تغيير عاداتنا في قراء النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2003.

21 - خوسيه ماريا بوثوليوريڤانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب، (د. ط)، القاهرة 1992.

22 - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، الطبعة الأولى 2004.

23 - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، القاهرة 2000.

24 - سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2002.

25 - سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (Protars III)، كلية الآداب. ظهر المهراز، الطبعة الأولى، فاس 2009.

26 - سوزان روبين سليمان، القارئ في النص - مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب المتحدة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 2007.

27 - سيد أحمد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، (د. ط) مصر 1980.

28 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1993.

29 - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر 2007.

30 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية. بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، الجزائر 2005.

31 - علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان 1995.

32 - علي آيتأوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000.

33 -علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، الطبعة الأولى، تونس 2003.

34 - فتحي إنقزو، هوسرل ومعاصروه - من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم - المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2006.

35 - فرانك شويرويجن وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، الطبعة الأولى، سوريا 2001.

36 - فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000.

37 -فيرناندهالين، فرانك شويرفيجن، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب 1998.

38 -فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط 1990.

39 -فولفجانج إيسّر، فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية - تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط)، (د ب)، 2000.

40 - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء 1995.

41 -لحسن حمامة، القارئ وسياقات النص، دار الثقافة، (د. ط)، الدار البيضاء 2006.

42 - محمد السعيد عبدلي، عام كاتب ياسين الأدبي، دراسة وفق المنهج الموضوعاتي، دار القصبة (د. ط)، الجزائر 2009.

43 - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، بيروت 1982.

44 -محمد عبد الله جبر، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، (د. ط)، مصر (د.س).

45 - محمود العشيري، الاتجاهات الأدبي والنقدية الحديثة، ميريث للنشر، الطبعة الثانية، الأردن 2002.

46 - مكائيلرفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، المغرب 1993.

47 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، محمد برادة، دار الفكر للدراسات، الطبعة الأولى، القاهرة 1987.

48 - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الكبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب 1986.

49 -ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، بيروت 1982.

50 - نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، الطبعة الأولى، مملكة البحرين 2003.

51 - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة الأولى، عمان، الأردن 1997.

52 -نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء، (د ط)، (د س).

53 -نورثروب فراي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1990.

54 - هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن الكتاب الجماعي، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، جدة 1994.

55 - هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي - تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2004.

56 - وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر 2007.

المجــلات:

ـ أحمد المنادي، المتلقي والتواصل الأدبي قراءة في نموذج تراثي، مجلة عالم الفكر، العدد:1، المجلد: 34، يوليو ـ سبتمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2005.

ـ أمبرطو إيكو، القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8 / 9، 1988.

ـ إيبش: التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع:6، 1992.

ـ بوزيدة عبد القادر، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع:10، ديسمبر 1996.

ـ جان لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنجدو، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8 / 9، 1988.

ـ رشيد بنجدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت 1994.

ـ رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8 / 9، المغرب 1988.

ـ عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ أيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد:6، 1992.

ـ فولكفانكإيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، ضمن قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم 36، الدار البيضاء 1995.

ـ هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع:38، 1986.

ـ ولتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسين البنا عز الدين ومحمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت فيفري 1994.

الرسائل:

ـ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، السنة الجامعية 1999 ـ 2000.(غيرمنشورة).

●المراجع باللغة الفرنسية

ـ المصــــادر:

1- Kateb Yacine, Nedjma, éd : Seuil, Paris 1956.

2 – Kateb Yacine, le cercle des représailles (théâtre), éd : Seuil, Paris 1959

3 - Kateb Yacine, le polygone étoilé, éd : Seuil, France 1966.

ـ المراجــــع:

1 –AbdelkabirKhatibi, le roman maghrébin, éd : F. Maspero, Paris, 1968.

2 – Anne – Yvonne Julien, Colette camelin et autre, « Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre », éd : la licorne, presse universitaire de Rennes, France, 2010.

3 – AssiaDjebar, poèmes pour l'Algérie heureuse, S.N.E.D. Alger 1969.

4 –Claud et Paul Auge, dictionnaire encyclopédique Larousse, éd : librairie Larousse, Paris, 1959.

5 – Dominique Maigueneau, éléments de linguistique pour le texte littéraire, éd : Bordas, Paris 1990.

6 –E. Benveniste ; problèmes de linguistique générale, T2, éd : Gallimard, Paris 1974.

7 – Fadhila Yahiaoui, roman et société coloniale, dans l'Algérie de l'entre deux-guerres, éd : ENAL – Gam Alger, Bruxelles 1985.

8 – Gérard Genette, figures III, éd : Seuil, coll poétique, 1972.

9 - Gustave Flaubert, Salammbô, éd Michel Levy, Paris 1962.

10– HafidGafaiti, Kateb Yacine un homme, une œuvre, un pays, entretien, coll voix multiples, éd : Laphomic, Alger 1986.

11– H. G. Gadamer, vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, éd : Seuil, Paris 1976.

12–Hans Robert Jauss, pour une herméneutique littéraire, tra ; Maurice Jacob, Gallimard 1988.

13 - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception – pour une nouvelle interpretation du texte littéraire, tra ; Claude Maillard, éd : Gallimard 1996.

14–Ingarden (Roman), l'œuvre d'art littéraire, éd : Allemande 1983.

15 –JappLintvelt, essai de Typologie narrative, le point de vue, librairie José – Corti, Paris 1981.

16 – J. Austin, quand dire c'est faire, éd : Seuil Paris, 1990.

17 – Jean Déjeux, Dictionnaire des auteurs Maghrébins de langue Française, éd : Kharhala, Paris 1979.

18 - Jean Déjeux, la littérature contemporaine, coll que – sais – je. P.U.F, Paris 1979.

19 - Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, éd : Naaman, 1973.

20 – Jean Michel Adam, le texte narratif – traité d'analyse paragmatique et textuelle, éd : Nathan 1994.

21 – Jean Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Dictionnaire des œuvres littéraires, trad par : Claude Maillard ; éd Gallimard 1996.

22 – Kristine Aurbakken, l'étoile d'araignée, une lecture Nedjma de Kateb Yacine, ed : bublisud, Paris 1986.

23 – Marc Goutard, Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman, ed : L'Harmattan 1985.

24 – Malek Hadad, la liberté et le drame de l'expression chez les écrivains Algériens, ministère de la culture et de l'orientation nationale, Damas, juin 1961.

25 – Mohamed Cherif Salhi, le message de Yougourthen, éd : EN – NAHDA 1992.

26 – Mohamed Lakhdar Maougal, aux sources des mythes dans la parole Katebienne, colloque international, université d'Alger, Bouzerea, office de publications universitaires, Alger 1990.

27 - Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine les harmonies poétiques, éd : casbah ; Alger 2009.

28 – Naget – Khadda, représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue Française, éd : O.P.U.

29 – Nathalie Piégay – Gros, le lecteur, éd : GF Flammarion, France 2002.

30 –Patrick Eveno, et Jean Planchais, la guerre d'Algérie, éd : Laphomic, Alger 1990.

31 – T. Todorov, O. Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd : Seuil, 1972.

32 – Tzvetan. Todorov, poétique de la prose, ed : Seuil, Paris 1971 – 1978.

33 – Wayne Booth, distance et point de vue, in poétique du récit, ed : du Seuil 1977.

ـ المجـــلات باللغـــة الفرنسيـــــة:

- Extrait d'une conférence l'Algérie en Europe N° 49 Décembre 1967.

- France – Observateur, 31 Décembre 1958.

- Interviews, Jeune Afrique, N° 324, 26 Mars 1967.

- Jean Déjeux, réception critique de Nedjma en 1956 – 1957, revue itinéraires et contacts de cultures, actualité de Kateb Yacine, éd : L'Harmattan, université d'Alger et Paris Nord, Volume 17, 1er Septembre 1993.

- Kateb Yacine, Keblout et Nedjma, revue Europe, N° 66, 29eme Année, Juin 1951.

- Nouveau Rhin, 18 Octobre 1967.

- R. Barthes, l'effet de réel, communication N° 11, Seuil, Paris 1968.